LIONELLO VENTURI

pictori moderni

VOL. 1

EDITURA MERIDIANE

Vol. 1

Lionello Venturi

pictori moderni

Prefaţa de Anatol Mîndrescu

GOYA,
CONSTABLE,
DAVID,
INGRES,
DELACROIX,
COROT,
DAUMIER,
COURBET

0 000008 72007 BCU IAŞI

EDITURA MERIDIANE, BUCUREŞTI, 1968

PREFAȚĂ

Spunea un poet de geniu: «Singurătatea operelor de artă este nemărginită». Și, atîta vreme cît rămîn neînțelese, adevărul acesta mi se pare invulnerabil.

Muzica Partenonului, poemul giottesc, arhitectura fugilor de Bach... A cunoaște și a iubi: două acte diferite și un singur gest total de luare în posesiune. Tulburătoare ofrandă, opera de artă se dăruie refuzînd imperios facilitatea gratuității.

Dacă intrarea în această subtilă realitate se face printr-o poartă deschisă tuturor celor ce știu s-o deschidă, este limpede că istoria și critica de artă îndeplinesc o funcție mediatoare. Firește, critica nu învață pe nimeni cum să picteze, nu se sterilizează în tautologie descriind ceea ce oricine vede și nu explică inexplicabilul. Cu delicatul instrument al verbului, critica ne conduce în spațiul și timpul ideal al imaginii, în lumea de mister și claritate a metamorfozei invizibilului în vizibil. Întreținînd un dialog, critica influențează — deopotrivă — gîndirea artistului și a publicului, orientează gustul și formează conștiința valorilor. Împlinire a unei vocații, profesiunea criticului este știință și artă, disciplină și pasiune. Așa încît în autoritatea persuasivă a cuvîntului său sîntem îndreptățiți să regăsim un lucru de preț, poate mai presus de toate: ceva din fiorul marilor emoții spirituale prin care arta ne înalță de la efemer la etern. Este sentimentul pe care-l va avea cititorul acestor cărți: Pictori moderni, De la Manet la Lautrec.* *Spunînd «povestea celor mai de seamă pictori ai secolului al 19-lea», o inteligență ardentă și clară ne introduce în realitatea spirituală a artei.*

La posibila și în fond legitima întrebare: cum se pot caracteriza scrierile cuprinse în cele două volume? sînt de critică sau de istoria artei? — răspunsul va fi de natură să desemneze just semnificația unei întregi opere.

---

* Volumul urmează să apară în editura „Meridiane".

Lionello Venturi a încercat să depășească segregația între istoria și critica de artă. Acestui dualism nefast el îi opune o perspectivă integratoare: unitatea istoriei și a criticii de artă. Este argumentul princeps al metodologiei lui Benedetto Croce. Teza potrivit căreia adevărata interpretare istorică și adevărata critică estetică trebuie să coincidă, programatic reafirmată de Venturi în lucrarea Istoria criticii de artă, *stă și la temelia acestor cărți.**

În monografiile consacrate marilor realiști și epocii moderne, iar apoi strălucitei pleiade a impresioniștilor și postimpresioniștilor, interpretarea istorică și examenul critic se întîlnesc într-o armonioasă sinteză. Judecățile pertinente, adesea îndrăznețe, inedite, analizele exemplare, indestructibil legate de un cult pasionat al valorilor absolute, definesc riguros creația corifeilor picturii europene din veacul al 19-lea, locul și rolul fiecărei personalități în istoria culturii. Datele relative la biografia artiștilor și la viața artistică, la problemele de tehnică, de limbaj, la ideile artistice, la opinia critică a vremii, constituie un material informațional extrem de bogat pe care însă autorul îl prelucrează, ridicîndu-se la interpretare și evaluare critică.

Sub lumina revelatoare a unei prospecțiuni în viața artistului și a epocii sale, studiile lui Venturi prilejuiesc cititorului nu numai o cunoaștere esențială a celor mai mari pictori și a principalelor curente din secolul trecut, ci îl și inițiază în limbajul formelor și al culorilor, îl pun în situația de a judeca opera de artă și, în ultimă instanță, de a pătrunde în lumea ei poetică.

O metodologie sigură și un sistem critic coerent, informația densă și neobișnuita anvergură a inteligenței, o remarcabilă sensibilitate plastică și o comprehensiune profundă a vieții formelor, vasta respirație a istoriei și energia ideilor, susținute de un stil suplu, cuceritor, conferă studiilor lui Venturi rezistența lucrurilor definitive.

Pentru a-l înțelege pe Venturi, gîndirea lui critică, sînt necesar cîteva explicații.

Venturi nu este un creator de sistem. Esența concepțiilor sale despre artă și critică, metodologia sa, își află sursa în estetica lui Benedetto Croce. Venturi este însă un mare practician, un excelent continuator aplicînd cu maximum de aderență la pictură, sistemul lui Croce. Din acest punct de vedere, în aceste limite, așadar, și cu atît mai mult cu cît a integrat într-un sistem operațional eficient unele elemente pozitive ale altor teorii, putem susține că el are și un rol creator.

Teoria autonomiei artei și, corelativ, teoria personalității, amîndouă preluate de la Croce, formează centrul de gravitate al concepției lui Venturi. Trebuie să atragem atenția

* Volumele reunesc studiile publicate de autor între 1930—1935 în revista L'Arte.

Lionello Venturi a încercat să depășească segregația între istoria și critica de artă. Acestui dualism nefast el îi opune o perspectivă integratoare: unitatea istoriei și a criticii de artă. Este argumentul princeps al metodologiei lui Benedetto Croce. Teza potrivit căreia adevărata interpretare istorică și adevărata critică estetică trebuie să coincidă, programatic reafirmată de Venturi în lucrarea Istoria criticii de artă, *stă și la temelia acestor cărți.**

În monografiile consacrate marilor realiști și epocii moderne, iar apoi strălucitei pleiade a impresioniștilor și postimpresioniștilor, interpretarea istorică și examenul critic se întîlnesc într-o armonioasă sinteză. Judecățile pertinente, adesea îndrăznețe, inedite, analizele exemplare, indestructibil legate de un cult pasionat al valorilor absolute, definesc riguros creația corifeilor picturii europene din veacul al 19-lea, locul și rolul fiecărei personalități în istoria culturii. Datele relative la biografia artiștilor și la viața artistică, la problemele de tehnică, de limbaj, la ideile artistice, la opinia critică a vremii, constituie un material informațional extrem de bogat pe care însă autorul îl prelucrează, ridicîndu-se la interpretare și evaluare critică.

Sub lumina revelatoare a unei prospecțiuni în viața artistului și a epocii sale, studiile lui Venturi prilejuiesc cititorului nu numai o cunoaștere esențială a celor mai mari pictori și a principalelor curente din secolul trecut, ci îl și inițiază în limbajul formelor și al culorilor, îl pun în situația de a judeca opera de artă și, în ultimă instanță, de a pătrunde în lumea ei poetică.

O metodologie sigură și un sistem critic coerent, informația densă și neobișnuita anvergură a inteligenței, o remarcabilă sensibilitate plastică și o comprehensiune profundă a vieții formelor, vasta respirație a istoriei și energia ideilor, susținute de un stil suplu, cuceritor, conferă studiilor lui Venturi rezistența lucrurilor definitive.

Pentru a-l înțelege pe Venturi, gîndirea lui critică, sînt necesar cîteva explicații.

Venturi nu este un creator de sistem. Esența concepțiilor sale despre artă și critică, metodologia sa, își află sursa în estetica lui Benedetto Croce. Venturi este însă un mare practician, un excelent continuator aplicînd cu maximum de aderență la pictură, sistemul lui Croce. Din acest punct de vedere, în aceste limite, așadar, și cu atît mai mult cu cît a integrat într-un sistem operațional eficient unele elemente pozitive ale altor teorii, putem susține că el are și un rol creator.

Teoria autonomiei artei și, corelativ, teoria personalității, amîndouă preluate de la Croce, formează centrul de gravitate al concepției lui Venturi. Trebuie să atragem atenția

* Volumele reunesc studiile publicate de autor între 1930—1935 în revista L'Arte.

și asupra unei a treia premize, fără de care sistemul său nu poate fi înțeles: distincția între artă și gust. Să le examinăm.

În lucrările lui Venturi apare principiul relației dialectice *între personalitatea artistului și condițiile istorice: « Autorul acestei cărți — declară Venturi în prefața la* Pictori moderni *— are convingerea că determinismul mediului, așa cum îl înțelege* Taine, *este o eroare care nu ține seama tocmai de libertatea creatoare a artistului. Totuși, libertatea creatoare nu acționează în vid; ea acționează în condiții istorice date, care sînt și condiții specifice de viață». O astfel de viziune indică o poziție bine conturată în interpretarea faptului de artă. Ea ne apropie de nodul vital al problematicii, de nodul vital al creației și, prin urmare, al teoriei de artă: relația între artă și viață.*

Firește, simpla recunoaștere a existenței unui raport între artă și viață nu este suficientă; nu orice fel de a privi acest raport este științific admisibil și fecund. Taine a instituit un sistem de interpretare care se baza pe analiza relațiilor obiective între artă și mediul social-istoric. Teoria lui Taine *avea merite incontestabile; suferea, însă, și de grave insuficiențe. Concepția sa deterministă, prea strict deterministă, diminua rolul factorilor subiectivi, rolul creator al personalității. Or, nici rasa și mediul geografic, nici mediul social și condițiile istorice, nu pot determina* valoarea *operei de artă, nu pot explica individualitatea ei, apariția de opere cu caractere și valori diferite într-un același mediu și moment istoric. Mi se pare însă util să subliniez că nu atît lui* Taine *— o minte excepțională, cît urmașilor săi, mai puțin clarvăzători, trebuie să le atribuim dogmatica sistemului. Cu timpul, sociologia artei și-a dovedit utilitatea, dobîndind o pondere remarcabilă în gîndirea contemporană. Ca sistem constituit, să nu uităm, bazele ei au fost puse de* Taine, *dar o sociologie a artei va fi o disciplină eficientă în măsura în care va depăși dogmatismul, așezînd factorii obiectivi în limitele lor.*

Benedetto Croce, și după el Venturi, aduc în primul plan tocmai ceea ce neglijase Taine: *personalitatea artistului.*

Atunci cînd intervine Croce, tradiția determinismului, încă vie, nu mai ocupa totuși scena actualității. La începutul secolului 20, *o altă teorie, de o cu totul altă natură, îi luase locul: teoria vizualității pure. Avînd ca punct de pornire unele idei ale lui* Herbart *și ale elevului său* Zimermann, *fundamentată de* Konrad Fieller *și dezvoltată interesant, pe o anumită latură, de* Alois Riegel, *această teorie capătă valoare de sistem prin opera capitală a lui* Heinrich Wölfflin: *« Principii fundamentale ale istoriei artei». Artă a vizualității, plastica trebuie cercetată într-o analiză directă a formelor, definite simboluri vizuale. Viața formelor, structura și evoluția lor, devine obiectul esteticii și al istoriei de artă. Simbolurile vizuale — clasificate în cinci categorii antinomice, de exemplu linearul*

și picturalul (mai precis forma plastică și forma picturală), sau forma închisă și forma deschisă — au o legitate proprie, independentă. În concepția sa, lumea formelor se supune unor legi imanente, formele se dezvoltă ciclic și una din alta printr-un fel de partenogeneză; este concepția unei istorii anonime a artei. Desigur teoria lui Wölfflin a plasat studiul artei în domeniul său specific. Doctrina vizualității pure disociază însă arbitrar forma de conținut, face din semnul plastic o existență autonomă și suverană. Ea recurge la o fisiune forțată a operei de artă, detașează arta de viață, de condițiile istorice; astfel, însăși personalitatea artistului dispare. Dacă doctrina lui Taine era exterioară substanței fenomenului artistic, doctrina lui Wölfflin era exterioară omului.

Interesantă, deosebit de utilă pentru analiza critică a operei plastice, fenomenologia vizualității pure, variantă a teoriei artă pentru artă nu s-a constituit ca un sistem interpretativ eficient. În ciuda amendamentelor aduse mai tîrziu chiar de autor, purovizibilismul nu a depășit impasul sciziunii între artă și viață. Wölfflin va preciza că «în orice nou stil vizual se cristalizează un nou conținut al lumii. Nu vedem numai altfel, *vedem* altceva, *» — pentru a conchide: «Și atunci, de ce să complicăm și să nu vorbim simplu de expresie? Pentru că avem de-a face cu dezvoltări care sînt posibile numai în decursul procesului vizual și aparțin istoriei spiritului, dar ar rămîne inexplicabile fără factorul intern — influența continuă a imaginii asupra imaginii, a formei asupra formei». Ceea ce-l îndreptățește pe Venturi să obiecteze «(...) Wölfflin nu ține cont de faptul că originea operei de artă este în viață și nu într-o operă de artă precedentă». Pe de altă parte, observăm că teoria lui Wölfflin nu este aplicabilă decît la o sferă foarte mică din vasta lume a formelor pe care o cunoaște istoria artei.*

Sistemul lui Croce apare ca o reacție la formalismul vizualității pure. O stranie coincidență a făcut ca, de pe poziții radical opuse lui Taine, Wölfflin să ignore același termen esențial al procesului creator, și anume personalitatea artistului. Este, îmi pare, viciul tuturor dogmatismelor să nesocotească realitățile vieții. Dacă Wölfflin propune o istorie «fără nume», Croce, alunecînd și el spre un extremism, propune o istorie a personalităților. Istoria artei este istoria marilor spirite; o istorie a spiritului absolut, întruchipat de genii.

Deși puternic influențat de Croce, Lionello Venturi este mai atent, mai nuanțat; el ține seama de raportul ce se stabilește între creator și mediu, între personalitate și momentul istoric.

Autonomia artei este, după Venturi, rezultatul esențial al întregii estetici moderne.

Teoria aceasta pleacă de la principiul, justificat de experiență, că arta constituie o activitate spirituală diferențiată de toate celelalte. Creația artistului este o activitate spirituală, asemănătoare activității științifice, morale etc. și, în același timp, deosebită de ele. «Confun-

darea activității artistice cu activitatea logică este una din cele mai frecvente în critică». El denunță prejudecățile atît de răspîndite, care consideră conformitatea cu natura, exactitatea perspectivei sau anatomiei, reprezentarea unei idei drept condiții ale valorii operei de artă. « Întreg sufletul uman participă la artă: știința nu este deci exclusă. Dar a judeca o operă de artă după perspectivă și anatomie sau după ideile introduse, este o eroare care nu ține cont de autonomia artei.» Arta este creatoare, nu imitatoare; valoarea unui tablou nu depinde de obiectul reprezentat (natural sau ideal), ci de modul în care un subiect va fi reprezentat; depinde de creația artistului. Iată, în linii generale, aspectele definitorii ale autonomiei artei. La o considerare superficială, cineva ar putea să identifice autonomia artei cu teoria artei pentru artă. Sîntem însă datori să relevăm, că în accepția lui Venturi, ele nu coincid. Arta pentru artă proclamă izolaționismul, este un fenomen de alienare, pe cînd autonomia artei presupune pe de o parte specificitatea creației artistice, diferențierea ei în raport cu știința, cu logica etc., iar pe de alta o delimitare în raport cu viața. Venturi spune explicit că « toată viața omului poate fi materie de artă», că imaginația creatoare nu fuge de realitate, ci o pătrunde pentru a releva ceea ce se sustrage cunoașterii raționale. Numai că, pentru a intra în lumea artei, imaginația trebuie să creeze o formă, iar pentru a ajunge la sinteza formei, artistul trebuie să iasă din lumea imediatității, a senzațiilor și sentimentelor care stau la originea oricărei opere, s-o depășească și să se ridice la contemplare. « În acest act de contemplare constă deci caracterul artistic al operei de artă. În acest fel, arta și viața se disting. Desigur, orice operă de artă are nevoie de un principiu vitalizator . . . Altfel am putea aprecia un tablou pentru extremul său rafinament, să-l admirăm ca artificiu: îl vom simți fără suflet, fără necesitate, operă pur arbitrară. Acesta este cazul tuturor manierismelor, care lucrează pe forme de artă inventate dinainte, a întregii arte pentru artă, a tuturor cubismelor, care prin idolatria unui stil pierd din vedere senzația imediată. Pe de altă parte, nu trebuie ca viața, cu pasiunile, impulsiunile, dorințele și voințele sale informe, să predomine în sufletul artistului într-atît încît să-l împiedice tocmai de a contempla această viață din afară, de a-și depăși sentimentul prin « catarsis»-ul artistic. Un strigăt de durere nu este o operă de artă: pentru ca strigătul să se transforme în cîntec, artistul trebuie să se detașeze de durerea sa.» Demonstrația îmi pare suficient de convingătoare. « Autonomia artei» și « arta pentru artă» nu se confundă; vom admite însă că de la prima la a doua nu e decît un pas. Și nu rareori, Venturi îl face. Cînd vorbește de Goya, spre exemplu, el nu uită să sublinieze că noua tradiție creată de Goya este pătrunsă de un nou fel de a simți libertatea, patria, religia, că fără conștiința umană creată de Revoluția franceză o scenă de Goya ar fi de neconceput, sau că Execuțiile din 3 mai *sînt expresia unui ideal eroic. Adesea,*

totuși, Venturi atribuie nereușita unor opere ale marilor artiști — David și alții — faptului că nu au ținut seama de autonomia artei, pe care o socotește incompatibilă cu anumite idealuri sociale sau vederi politice. Mai mult, în monografiile De la Manet la Lautrec,* *Venturi subliniază detașarea acestor pictori de lumea fizică și morală, adică de natură și societate. Și această detașare, definită «conștiința autonomiei artei», nu mai este un moment al actului creator, ci o atitudine fundamentală de conștiință. Același Venturi care, așa cum am văzut, respinge programatic arta pentru artă, constată că anii 1870—1900 reprezintă perioada luptei pentru autonomia artei și o elogiază tocmai pentru că a marcat o astfel de detașare: o tendință spre concentrarea cvasi exclusivă asupra lumii formelor și de abandonare a interesului față de lumea reală. Or, după cum se știe, acest demers va duce în mod logic la autonomia absolută a structurilor formale, la independența semnului plastic.*

Schimbarea de poziție intervenită după cel de al doilea război mondial, cînd Venturi se manifestă ca un exponent al abstracționismului în critica de artă, nu a fost întîmplătoare; germenii acestei transformări sînt sesizabili în modul său de a înțelege autonomia artei. Dacă avem în vedere existența plasticii ca o formă diferențiată a activității spirituale, ca formă particulară de exprimare a totalității umane, dacă avem în vedere specificitatea valorii estetice în ansamblul valorilor și dacă prin detașarea artistului înțelegem o depărtare relativă și momentană în procesul creator, atunci autonomia artei este o teorie nu numai acceptabilă, dar pe deplin justificată. Dar dacă, prin autonomia artei înțelegem izolarea creației artistice de activitatea spirituală, extrapolarea valorii estetice și detașarea creatorului de realitate, ca atitudine fundamentală de conștiință, atunci este vorba de ruperea artei de viață. Avem de-a face cu sterila teorie a artei pentru artă.

Rămîne să luăm în considerare acel element prin care concepția susținută de Venturi se deosebește funciar atît de determinismul lui Taine, cît și de formalismul lui Wölfflin. «Există o singură condiție pentru ca arta să apară — afirmă Venturi; și aceasta este personalitatea artistului care se exprimă prin imaginația creatoare».

Teoria autonomiei artei și teoria personalității sînt complementare. Creația artistică are un caracter individual. Nici subiectul, nici ideile, nici factorii de mediu, nici simbolurile vizuale folosite de artist nu pot determina valoarea operei de artă, ci numai forma dată de artist modului său de a simți viața și diferitele sale idealuri. Imaginația este funcția

---

* De la Manet la Lautrec poate fi considerată cea mai bună lucrare sintetică despre impresionism și postimpresionism. De altfel, în bibliografia mondială privitoare la această perioadă, Venturi are două contribuții capitale: Arhivele impresionismului, monumentală operă documentară, și monografia Cézanne.

specific artistică, creatoare de forme; forma este modul existențial al artei, iar valoarea unei opere nu depinde de ceea ce a inspirat-o, ci de modul în care inspirația a fost elaborată de imaginația unui artist. Ideile acestea, ce ne duc la Baudelaire, sînt cum nu se poate mai juste. Din tezele sale despre personalitatea artistului, Venturi trage însă și concluzii discutabile. Unele formulări teoretice și unele analize de opere neagă principiul de el însuși enunțat: libertatea creatoare nu acționează în vid; ea acționează în condiții istorice date, în condiții specifice de viață. Atunci cînd arată că nu există o perfecțiune a formei în sine, o formă artistică absolută și imuabilă, că perfecțiunea formei depinde de personalitatea artistului și de nimic altceva, Venturi are dreptate. Dar nu are dreptate atunci cînd declară ferm că «personalitatea artistică trebuie să fie considerată ca propria sa lege». În măsura în care absolutizează autonomia artei, Venturi extrapolează și personalitatea artistului.

Distincția între artă și gust, strîns legată de tezele precedente, întregește sistemul lui Venturi, îi dă un caracter coerent, bine articulat.

Potrivit structurii și educației sale, potrivit epocii etc., artistul va prefera linia sau culoarea, un simbol vizual sau altul — forma plastică sau forma picturală —, o tematică, un material sau o tehnică, va pune viziunea sa artistică în raport cu anumite idealuri estetice, științifice, morale. Toate acestea însoțesc opera de artă, sînt cuprinse în ea, dar nu o definesc. Ele sînt elemente de gust, sînt preferințe individuale. Pentru a se ajunge la artă, elementele gustului trebuie transformate de creativitate. Între gust și artă deosebirea este ca de la relativ la absolut. Toate gusturile sînt relative în raport cu acel absolut care e creația artistică.

O asemenea orientare a gîndirii critice are antecedente îndepărtate. În secolele 17 și 18, conceptul de gust și relativitatea lui încep să capete circulație. În secolul al 19-lea, va fi susținut de Baudelaire. Spunînd, de pildă, că Delacroix nu desena mai puțin bine decît Ingres, ci altfel, Baudelaire îi conferă valoare de principiu al judecăților critice. Totuși, el se impune de abia în estetica modernă, fără a avea încă autoritatea cuvenită.

Venturi a contribuit mult la propagarea acestui mod de gîndire liber de prejudecăți adînc înrădăcinate. Adoptarea lui facilitează proprietatea judecăților de valoare și accesul la esența artei. Întrucît în limitele tuturor gusturilor, au fost produse opere absolute și opere mediocre, trebuie să admitem că nu există un absolut al gustului. Absolută e numai arta. Opera de artă absolută, perfectă, este însă o rară excepție. Restul activității figurative formează viața cotidiană a artei, fără de care momentele ei eroice nu sînt posibile. Lionello Venturi a avut cultul acestor momente eroice. Și ele au nume: Goya . . . Delacroix . . . Manet . . . Van Gogh . . . Cézanne . . . Toulouse-Lautrec . . .

Evident, în concepția lui Venturi, de altfel largă, cuprinzătoare, am sesizat contradicții, limite. Ele sînt firești. De acest fapt, Venturi însuși a fost conștient: «*Oricîtă importanță au avut anumite personalități critice — spune el —, oricîtă influență ar fi exercitat asupra cursului general al criticii, cu toate dorințele și pasiunile lor, ele își aduc contribuția la esențialul criticii, fără a o personifica vreodată.*»

Mai bine de patru decenii, Lionello Venturi *a fost o prezență, unul din spiritele cele mai active ale istoriei și criticii de artă contemporană.*

Capacitățile sale se manifestă încă din tinerețe. În 1915 ocupă catedra de istoria artei medievale și moderne de la universitatea din Torino, *pe care o părăsește în 1931, ca un gest de protest împotriva regimului, expatriindu-se. Își reia cariera didactică abia după înapoierea în patrie, la sfîrșitul celui de al doilea război mondial — ca profesor la universitatea din* Roma.

Activitatea în domeniul istoriei și criticii de artă și-o începe de asemenea din tinerețe, mai întîi cu lucrări — de pildă Originile picturii venețiene *(1907),* Giorgione și giorgionismul *(1913) — în care se recunoaște formația filologică datorată lui* Adolfo Venturi. *Gîndirea sintetică a lui* Lionello Venturi *se va orienta însă spre lucrări de sinteză, spre o disciplină care, așa cum am încercat să arătăm, îmbină investigația istorică și interpretarea critică. Acest mod de gîndire caracterizează cele mai bune opere ale lui Venturi.*

În măsura în care traducerea de față a izbutit să transpună gîndirea precisă și stilul elegant al autorului, editarea în limba română a volumelor Pictori moderni *și* De la Manet la Lautrec *va exercita o fericită influență asupra formării spiritului critic necesar comprehensiunii faptului de artă.*

ANATOL MÂNDRESCU

INTRODUCERE

Pictorii moderni de care va fi vorba în acest prim volum sînt Goya, Constable, David, Ingres, Delacroix, Corot, Daumier, Courbet. Într-un al doilea volum ne vom ocupa de Manet, Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Degas, Cézanne, Seurat, Gauguin, Van Gogh și Toulouse-Lautrec.

Două sînt motivele care justifică alegerea noastră. Fiecare dintre acești pictori a creat opere de o valoare absolută. Trăsătura lor comună constă în desăvîrșirea lor artistică. Nu tăgăduim că în secolul al XIX-lea au mai fost pictori care au atins uneori perfecțiunea. Dar cunoscătorii de artă, fără nici o idee preconceputǎ, sau avînd un minimum de idei preconcepute, vor conveni că în această selecție au fost incluși cei mai mari pictori ai secolului al XIX-lea. Trebuie să insistăm asupra faptului că desăvîrșirea lor artistică este absolută. Ceva asemănător nu poate fi găsit nici în sculptura, nici în arhitectura veacului al XIX-lea. Iar în raport cu secolele precedente, pesimismul obișnuit al istoricilor de artă și al amatorilor cu privire la valoarea celor mai mari pictori ai secolului al XIX-lea nu este de loc justificat. Cu toate că pictura acestui secol a fost handicapată de lipsa unei arhitecturi contemporane, care s-o sprijine, cît și de dificultățile suscitate de anumite deviații ale sculpturii — numărul și calitatea pictorilor de geniu permit acestora să înfrunte comparația cu maeștrii oricărui alt veac. Alegerea pictorilor, pe care i-am enumerat mai sus, se întemeiază așadar pe faptul că sîntem convinși de perfecțiunea lor artistică, se întemeiază pe o admirație care, cu tot scepticismul critic, este nețărmurită față de capodoperele lor.

Pictorii aleși nu sînt numai artiști desăvîrșiți, dar sînt și artiști moderni. Prin această calificare nu înțelegem să dăm o simplă indicație cronologică. Ar fi absurd să separăm opera de artă de spiritul vremii, s-o transportăm într-o atmosferă rarefiată care ar asfixia-o, sau s-o suspendăm de ceruri, fixînd-o pentru eternitate, ca o idee platoniciană. Desigur,

opera de artă perfectă este veșnică, adică durează mai mult decît epoca ei; dar perfecțiunea nu poate fi concepută în afara unei coincidențe între libertatea artistului și spiritul epocii, între imaginație creatoare și gust. Autorul acestei cărți are convingerea că determinismul mediului, așa cum îl înțelege Taine, este o eroare care scapă din vedere tocmai libertatea creatoare a artistului. Totuși, libertatea creatoare nu acționează în vid, ci în anumite condiții istorice date, care sînt și condiții specifice de viață.

Secolul al XIX-lea s-a trezit la artă cu un ideal denumit romantic, de care nu s-a detașat niciodată complet. În acest ideal artiștii au găsit uneori un imbold necesar pentru creațiile lor, alteori însă un obstacol, care a fost el însuși un îndemn la anumite reacții. Ei n-au putut însă niciodată nesocoti idealul vremii lor, fără să riște a-și asfixia creația și a face, în locul unei opere de artă, o operă de arheologie. În ciuda veleităților antiromantice ale secolului nostru, în ciuda anumitor pretenții de abstractizare, de reîntoarcere la antic — epoca noastră nu are decît o singură tradiție, un singur sprijin, un singur punct de plecare: arta secolului al XIX-lea. Același lucru se întîmplă de altfel și cu gîndirea, cu religia, cu morala, cu viața politică și socială. Să identificăm, dacă nu aveți nimic împotrivă, turnul de fildeș cu mormîntul și să considerăm arta ca una din activitățile spiritului: cea mai iubită, desigur, și cea mai seducătoare, dar cufundată și ea în fluida realitate a spiritului omenesc. În acest sens i-am considerat pe pictorii tratați aici drept moderni.

Despre raportul dintre artist și spiritul modern — adică dintre artă și istoria ei — a scris autorul în Istoria criticii de artă *la care-i trimite pe cei ce ar dori să cunoască metoda după care a fost gîndită și întocmită lucrarea de față. E suficient, pentru moment, să menționăm că în acest volum am încercat să identificăm critica de artă cu istoria artei — ceea ce înseamnă că ne-am ferit să facem judecăți care să nu fie legitime din punct de vedere istoric, că nu am dat nici o informație care să nu aibă ca scop justificarea judecății. Cu alte cuvinte, istoria este concepută ca reprezentarea unei activități a spiritului: arta în condițiile ei istorice. În cartea de față critica se dezvoltă ca un proces dialectic între aceste condiții istorice și imaginația creatoare a fiecărei personalități.*

Avem informații mult mai numeroase despre pictorii secolului al XIX-lea decît despre cei din veacurile precedente. Putem așadar urmări aproape an de an reacțiile pe care le-au provocat operele lor; putem ști ce anume pasiuni, ce idei au stăpînit mintea fiecărui pictor. A proiecta pe opera de artă lumina și umbra acestor idei, pasiuni, reacții înseamnă a o arăta în lumina sa istorică, înseamnă a o face să trăiască dincolo de momentul în care a fost finisată, vernisată, expusă și vîndută, însemnează a o elibera de caracterul de obiect de muzeu sau de salon, pentru a perpetua viața spirituală pe care o exprimă. Nu vrem să facem aci istoricul destinului unei capodopere îmbălsămate, ci să urmărim capodopera

în viața sa de dincolo de mormînt, în viața sa veșnică, așa cum se desfășoară ea în conștiința noastră estetică.

Acestea sînt metoda și idealul din punct de vedere istoric și critic ce deosebesc, credem, cartea noastră de numeroasele istorii — remarcabile din anumite puncte de vedere — ale picturii secolului al XIX-lea.

Pictorii de care vorbim sînt aproape toți francezi. Ce-i drept volumul începe cu spaniolul Goya și cu englezul Constable care nu datorează nimic artei franceze, ci, dimpotrivă, au îndatorat-o. Dar după ei, francezii domină. E adevărat că Sisley este englez, Van Gogh — olandez; dar ca pictori ei au fost atît de influențați de gustul francez încît pot fi consideraţi — cel puțin în parte — pictori francezi. Un director de muzeu mă întreba de curînd: « Aș putea ști, oare, de ce atunci cînd se vorbește despre arta secolului al XIX-lea, se vorbește exclusiv de Franța ? » I-am răspuns: « Întrebați-l pe Dumnezeu». Într-adevăr, n-aș fi în stare să răspund la asemenea întrebare. Pot doar să povestesc istoria celor mai mari pictori ai secolului al XIX-lea. Este ceea ce m-am străduit să fac în această carte.

L.V.

CAPITOLUL I

GOYA

La sfîrșitul secolului al XVIII-lea pictura avea cîțiva reprezentanți de seamă: Tiepolo și Guardi în Italia, Fragonard și Louis Moreau în Franța, Mengs în Germania, Reynolds și Gainsborough în Anglia. Deși în diferitele tendințe ale veacului al XIX-lea se pot găsi încă unele elemente din arta acestor maeștri, continuitatea este totuși sporadică și fragmentară. Față de ei, spaniolul Goya apare nu numai ca o personalitate uriașă, dar și ca pictorul care a rupt cu tradiția secolului al XVIII-lea în ceea ce privește idealurile și tehnica acestuia, creînd o nouă tradiție. Privindu-i pe Delacroix și Daumier, pe Manet și Toulouse-Lautrec, simțim prezența lui Goya. După cum poezia antică se trăgea din Homer, tot astfel pictura modernă începe cu Goya.

Dacă, părăsind domeniul picturii, ne întoarcem privirea spre istoria gîndirii în general, constatăm că schimbarea ce are loc în Europa este omogenă, chiar cînd îmbracă aspecte diferite, aparent contradictorii. Printre acestea, trebuie să amintim Revoluția franceză și conștiința despre libertate și despre naționalitate pe care o afirmă, romantismul și noua viață religioasă și sentimentală, filozofia idealistă și noua concepție istorică a științei.

Noua tradiție creată de Goya este pătrunsă tocmai de acest fel nou de a înțelege libertatea, patria, religia.

Despre spiritul religios sau nereligios al lui Goya s-a discutat mult, dar datele problemei au fost greșit puse. Unii critici francezi au afirmat că Goya era un sceptic volterian, eliberat, datorită gîndirii iluministe, de orice urmă de credință catolică. Și totuși el însuși mărturisește în scrisorile sale că este în mod naiv atașat de credința și de cultul catolic. Scepticismul atribuit lui Goya nu este decît o eroare,

născută din atacurile necruțătoare din *Capricii* împotriva preoților și călugărilor. Și totuși era firesc ca un om de geniu, cu un puternic simț moral, provenind din popor, să-și poată da seama de vulgaritatea, falsitatea, materialismul și corupția clerului în mijlocul căruia trăia. Nu este surprinzător nici faptul că Goya poseda acel instinct popular care se răzvrătea spontan împotriva oricărui «plăsmuitor de legi», fie religioase, fie civile. Dar caracterul primitiv și pasional al lui Goya îi interzicea orice contact cu filozofia franceză a luminilor. El nu exaltă libertatea umană pentru că o practică și nici pentru că o afirmă în mod teoretic, ci pentru că o iubește dintr-un imbold spontan. Bineînțeles că și din punct de vedere religios se pot sesiza unele aspecte defavorabile ale acestei dedublări între felul de a simți și felul de a trăi la care a trebuit să se supună spre a putea lucra pentru Curtea Spaniei.

Vom vedea că în tablourile pictate pentru biserici Goya nu a știut să-și exprime credința sau nu a știut s-o exprime decît în mod foarte parțial. Dimpotrivă, el a exprimat valoarea eroică a lui Cristos și a patimilor sale într-o manieră care n-a putut fi întrecută nici astăzi, în *Execuțiile din 3 mai 1808* (fig. 5), aflată la Muzeul Prado din Madrid. Patriotismul și, mai ales, umanitatea ce-l însuflețea, i-au permis să intuiască valoarea transcendentă a credinței, ca și cum nenorocitul acela care-și deschide brațele ar fi un nou Crist pe Golgota. Surprinzător este deci faptul că Goya nu-și exprimă sentimentul religios cînd trebuie să reprezinte o scenă religioasă, ci atunci cînd găsește motivul propriei sale religii, religia independenței, a libertății, a umanității. Se știe că Reforma dăduse adîncime religiei subiectivizînd-o, după care avea să se oprească la jumătatea drumului. Secolului al XIX-lea i-a revenit sarcina să ajungă la o libertate absolută, recunoscînd fiecăruia dreptul la o religie proprie. Încă de la începutul secolului, prin puterea geniului său, și urmînd curentul spiritual european — fără să aparțină vreunui sistem intelectual de liberă cugetare — Goya a dezvăluit, în *Execuțiile din 3 mai 1808*, misiunea întregului secol. Unei noi concepții a sentimentului religios îi corespunde astfel o nouă viziune.

Cîteva paralele cu literatura pun în lumină aportul spiritual al lui Goya. Astfel, poemul *Hermann și Dorotheea* al lui Goethe arată cît de greu era pe atunci să-ți dai adeziunea la viața contemporană. Hermann este fiul unui hangiu, fără îndoială înstărit, dar din mica burghezie: cînd își pregătește trăsura, caii săi trebuie să fie *pur sînge*, ovăzul foarte *curat*, fînul uscat și cosit din cea mai bună fîneață; zăbala sclipitoare, *cataramele curelelor bine argintate*. Goya distruge dintr-odată tot acest

caracter eroic, homeric sau « filologic» (îl putem numi cum vrem) pentru a înfățișa tragismul zdrențărosului, diferit de tragismul eroului tocmai pentru că este vorba de un zdrențăros, dar oricum la fel de tragic.

Goya renunță la orice distincție între frumos și urît. Expresia voinței care deliberează la Corneille și a pasiunii destructive la Racine este întotdeauna întovărășită de o judecată morală, explicită sau implicită, asupra acestei voințe sau acestei pasiuni. La Shakespeare, nu. Expresia pasiunilor își află forța în faptul că ea este anterioară oricărei judecăți morale. În acest stadiu anterior, arta lui Shakespeare nu poate căuta o expresie frumoasă opusă alteia urîte, paralel cu un subiect moral opus altuia pervers. Aceasta ar fi o artă a « caracteristicului», pentru a folosi expresia lui Goethe. Dar arta lui Shakespeare este o forță de viață care include fără deosebire frumosul și urîtul, moralul și perversul. Același lucru se întîmplă și la Goya. Nimeni nu are impresia că soldații care ucid își fac datoria, că niște bieți calici sînt eroi ai libertății spaniole. Simțim numai că o mașinărie oarbă zdrobește o valoare umană care se ridică la înălțimea unei epopei tocmai în virtutea acestui contrast ce pune față în față valoarea umană și inumanitatea mașinii. Dar e bine să împingem și mai departe comparația cu literatura. Este știut că « revolta împotriva societății» a fost o temă frecvent abordată în literatura internațională a timpului. Este suficient să-i amintim pe Werther, Don Juan, Manfred, René, Jacopo Ortiz, Evgheni Oneghin. Nimic asemănător la Goya: el nu înfățișează revolta intelectuală, ci revolta pasiunilor populare pe care o consfințește. Nu este un pătimaș al individualismului. Nu se analizează. Suferă doar și strigă. Și de aceea îl găsim atît de aproape de tot ceea ce este mai vital în viața spirituală a secolului al XIX-lea; că influența sa a depășit limitele picturii este dovedit prin aceea că mișcarea realistă în Franța, patruzeci de ani după *Execuțiile din 3 mai 1808*, și-a primit impulsul de la pictură înainte de a-l fi primit de la literatură.

Goya a răsturnat canoanele de frumusețe moștenite de la pictura secolului al XVIII-lea, atît prin forma sa, îmbucătățită, impresionistă, cît și prin culoare, făcută din contraste mai curînd decît din nuanțe, și prin idealul său — care devine valoarea eroică a poporului, a vulgarului, a urîtului. Este o ruptură evidentă de ceea ce-l preceda. Piticii și infirmii lui Velázquez, bolnavii lui Rembrandt din ultima sa perioadă sînt doar niște semne precursoare. O scenă zugrăvită de Goya ar fi de neconceput în afara noii conștiințe create de Revoluția franceză.

Pentru a înțelege acest fenomen, trebuie să ne amintim că în decursul veacurilor « frumusețea» s-a prezentat întotdeauna ca *o alegere*. Dacă alegerea nu se oprea

asupra obiectului reprezentat, ea se exercita întotdeauna asupra modului de reprezentare. Cu alte cuvinte, dacă obiectul în sine era socotit ca nefiind frumos, se căuta un raport formal între obiectul urît și forma obiectelor frumoase. Dovadă, desenul unui Brouwer, luminile și relieful lui Velázquez. Nimic asemănător la Goya. Spiritul unei scene zugrăvite de Goya își găsește perfecta sa expresie vizuală, adică sensibilă. Dar (și acesta este punctul important), spiritul se exprimă aici într-un fel cu totul independent de acela al unei forme sensibile considerate drept frumoasă. Pentru a adera la spirit, forma sensibilă nu se preocupă de autonomia sa. Pasiunea este depășită, dar fără a atinge vreo idee abstractă în legătură cu forma; este depășită prin însăși vioiciunea cu care va fi reconstruită pasiunea. Nu numai că nu se mai poate distinge conținutul de formă, dar nici chiar în contemplarea artistului nu mai există vreun raport cu o formă tradițională; nu există decît forma conținutului. Lucrul acesta depinde oare de realism? Dacă, prin realism, înțelegem gustul pentru reprezentarea straturilor de jos ale societății, aceasta înseamnă într-adevăr realism. Dar dacă înțelegem prin realism renunțarea la o expresie ideală, firește că nu mai poate fi vorba de realism. Dimpotrivă, *Execuțiile din 3 mai 1808* trebuie considerat ca fiind expresia unui ideal *epic*. Tot ceea ce există mai mizer, mai inuman și mai vulgar în viața popoarelor este înălțat de Goya la rangul de *epos*, fără a-i modifica nici caracterul social, nici cel moral. Interesul uman arătat de Revoluția franceză pentru omul părăsit, pentru victimă, pentru cel învins, a devenit pentru Goya subiect de pictură. Este sfîrșitul feudalității în pictură.

Noutatea acestei concepții a *eposului* constă în faptul că ea nu se bazează pe ceea ce numim, în mod tradițional, « sublim », ci pe opusul său. Înainte de *Execuțiile din 3 mai 1808*, Goya gravase *Capriciile*. *Capriciile* țin de caricatură, dar e bine să precizăm că o caricatură nu trebuie să fie neapărat de esență comică. Antecedentele caricaturii trebuie căutate în jocurile de imaginație ale groteștilor antici, în fanteziile lirice ale monștrilor romani, în deformațiile științifice ale lui Leonardo da Vinci. Iar cînd, în secolul al XVII-lea, apare termenul de caricatură, acesta va fi asociat cu ideea de « joc » și nu numai cu aceea de « bătaie de joc » (Baldinucci, 1681), cu trăsăturile de creion mai îngroșate lăsate de Bernini în desenele sale « din cauza libertății sale » (Baldinucci, 1682), cu contrastul de negru și alb ce produce « un fel de caricatură grațioasă și un fel de plăcută vioiciune » (A. M. Salvini, 1695). La sfîrșitul secolului al XVIII-lea exista conștiința unei apropieri progresive a ideii de caricatură de ideea de comic. Dar se recunoștea că motivul originar era caracteristicul (Sulzer, 1777) și că meritul caricaturiștilor consta în « perspica-

citatea subtilă cu care sesizau caracterele și expresiile» (Watelet, 1792). Oricine își amintește importanța pe care o luase în acea vreme opoziția dintre ideea de « caracteristic» și cea de « frumos ideal» poate înțelege reflexele estetice ale caricaturii: era un mijloc de a atinge obiective morale și politice, dar era și un scop în sine. Caricatura își avea autonomia ei proprie: aceea de a cultiva domeniul caracteristicului, singurul fecund, de cînd acela al grației fusese sterilizat de prejudecățile frumosului ideal. La acestea mai trebuie adăugată tradiția pur spaniolă a romanului picaresc, începută cu Lazarillo de Tormes în 1554. Viețile țesute din lipsuri și expediente, aspectele cele mai mizere și mai triste ale societății, umanitatea cea mai chircită, victimă a vicleniilor, înșelătoriilor, egoismelor, vulgarităților de tot felul, a instinctelor celor mai josnice și a aservirii, hăituită de foame: iată lumea literaturii picarești. Tonul satiric al acestei literaturi duce bună tovărășie cu ridicolul și grotescul și frizează uneori cinismul. Lumea picarescă nu aparține numai Spaniei; dar Spania e cea care a născocit-o din punct de vedere artistic, desigur pentru că aspectul acestei lumi era mai izbitor acolo decît aiurea, din cauza prăpastiei mai adînci între mizeria poporului și « grandoarea» claselor de sus.

Baudelaire a remarcat că Goya « unește cu veselia, cu jovialitatea, cu satira spaniolă din vremea fericită a lui Cervantes, un spirit mult mai modern sau, cel puțin, mult mai căutat în epoca modernă, dragostea pentru insesizabil, sentimentul contrastelor violente, al spaimelor naturii și al fizionomiilor umane ciudat de animalizate din pricina împrejurărilor». Trebuie notat însă că romanticii în general, și Schelling în special, au văzut în romanul lui Don Quijote veșnicul conflict între ideal și real, iar în înfrîngerea eroului — splendidul triumf al eroismului său adică un model pentru ironiile lor, o mărturisire a amărăciunilor intime ale lui Cervantes. Au găsit deci în Don Quijote exact ceea ce pictorii secolului al XIX-lea au găsit în Goya. Misticismul, poezia visului și-au găsit contraponderea și s-au modificat în contact cu realitatea, pe care, în schimb, au impregnat-o cu o energie nouă. Realismul transcendental al poeților romantici își are originea în Cervantes, așa cum pictorii romantici coboară din Goya. Aportul pe care-l aduce Spania romantismului este menționat în 1802 de Friedrich Schlegel atunci cînd vorbește de *Tînărul cerșetor* al lui Murillo care se află la Luvru. « În timp ce alții ar fi pus accentul pe pitoresc și pe comic, gravul spaniol a știut să-și înalțe subiectul în așa măsură, încît individualul apare ca o considerație generală asupra mizeriei și josniciei vieții umane și a existenței însăși». Noutatea realismului secolului al XIX-lea în raport cu cel al secolului al XVII-lea sau XVIII-lea constă tocmai în acest fel nou de

a simți realitatea, printr-o generalizare ce merge de la constatarea mizeriei individuale la o religie a umanității abandonate. În pictură, această tranziție poartă numele de Goya.

S-a spus că literatura spaniolă nu a depășit limitele unei literaturi populare; și acestor limite le-a fost atribuit faptul că influența ei asupra literaturii europene a fost restrînsă. Totuși, «popularismul» a găsit în Spania o expresie energică, capabilă prin seriozitatea sa să se înalțe spre un ideal uman care a impregnat marea artă a secolului al XIX-lea. Poporul reprezenta pentru veacul al XIX-lea o stare sufletească, starea sufletească cea mai potrivită pentru a da naștere unei producții artistice. Aceasta s-a întîmplat, cel puțin în pictură, prin mijlocirea operei lui Goya.

Critica de artă, în Spania, se va adapta schimbării gustului. În epoca tinereții lui Goya, mai mult decît pictura, ea suferise înrîurirea neoclasică a lui Mengs. Pînă și stima pentru Velázquez se mărginea la constatarea valorii sale naturaliste, ceea ce se vede la Azara. Jovellanos începuse să scrie sub influența ideilor neoclasice; dar într-o a doua perioadă își dădu seama de frumusețea arhitecturii medievale și, în 1789, scria că «dacă pictura idealistă trezește o mai mare admirație, cea naturalistă produce o plăcere mai mare», și că Velázquez atinsese «acel har al expresiei care ține de partea sublimă și filozofică a artei». Principiile neoclasice susținute de Mengs erau deci în mod tacit părăsite, mai mult din entuziasm spontan pentru arta autentică decît din spirit critic. Același Jovellanos a înaintat în 1790 un memoriu Academiei Regale de Istorie din Madrid *(Real Academia de la Historia)*, cerînd ca poporul să participe la civilizația artei, memoriu în care înfățișa tristețea și mizeria acelor bieți oameni într-un fel ce ni-l amintește pe Goya. Prețioasă mărturie a faptului că opera lui Goya fusese necesară epocii și țării sale.

Goya a văzut lumina zilei în 1746, la Fuentetodos, lîngă Saragosa, în Aragon. În 1772 nu văzuse încă lumina artei. Făcuse cîteva picturi religioase pentru Madona del Pilar din Saragosa și pentru mănăstirea Aula Dei, nu departe de acest oraș, după ce studiase cu un anume José Luzan y Martines, pictor de tradiție napolitană, și se străduise zadarnic să obțină o bursă de studii la Academia San Hernández din Madrid, căpătînd un premiu al doilea la Academia din Parma. Picturile sale din 1771—1772 vădesc o oarecare stăpînire a tradiției baroce și o preferință pentru petele mari de umbră și lumină ce amintesc maniera lui Mattia Preti. Într-un *Isus pe cruce* de la Muzeul Prado, datînd din 1780, influența lui Mengs, cu accen-

tuarea practică a expresiei, este evidentă. Dar nimeni nu ar putea, privind acel Crist, să-l intuiască cît de cît pe viitorul Goya.

Cîteva evenimente ulterioare au modificat apoi situația lui Goya. Bucurîndu-se de protecția pictorului Bayeu, din aceeași provincie cu el, cu a cărui soră s-a căsătorit, Goya obținu de la Mengs comanda primelor modele de tapiserii pentru manufactura regală din Santa Barbara (1775). În 1779 va fi primit de regele Carol al III-lea. În 1780 devine academician. În 1780—81 se răzvrătește împotriva tutelei lui Bayeu și în 1784 obține primul său succes oficial cu un tablou mediocru, reprezentînd pe Sfîntul Bernardino da Siena predicînd în prezența lui Alfons de Aragon. Încă din 1785, Goya se arăta optimist în privința poziției sale oficiale, care începe treptat să se îmbunătățească.

Cît despre arta sa, se produseseră două noi fapte: unul a fost descoperirea lui Velázquez, după ale cărui tablouri Goya făcuse între 1774 și 1778 diferite gravuri; celălalt era pregătirea modelelor pentru tapiserii. Într-adevăr, aceste modele sau cartoane nu necesitau finisajul academic cerut pentru tablouri, ceea ce va îngădui tînărului Goya să fie mai spontan și mai direct în exprimarea fanteziei sale. În plus, și în ciuda directivelor lui Mengs, temele propuse pentru tapiserii aveau un caracter popular, fiind legate de viața contemporană. Goya găsise deci un excelent prilej de a da frîu liber fanteziei sale.

Vînzătorul de veselă din 1778 demonstrează în chipul cel mai fericit calitățile artistice ale debutantului Goya. Vioiciunea efectului pictural, cu desăvîrșita fuziune dintre imagine și fond, dezordinea aparentă și bogăția compoziției, rapiditatea tușei, capabilă de a face orice imagine să apară ușoară și improvizată parcă, acea grație și eleganță a secolului al XVIII-lea care dă oricărei femei din popor o demnitate de mare doamnă și oricărui vas o umanitate în genul lui Chardin — toate acestea Goya le va crea cu spontaneitate, deși fără să rupă cu cea mai rafinată tradiție europeană existentă: Velázquez, venețienii, francezii. Dar apare accentul lui Goya, acel accent unic, imposibil de confundat cu un altul: există aici o siguranță, o hotărîre, o prezență neașteptată. Semnificația fiecărei imagini apare cu o rapiditate care uimește, și această rapiditate dă imaginii o intensitate cu totul nouă. Goya își iubește imaginile, cu inima ușoară, nu fără a schița un zîmbet în colțul gurii. Creează o poveste, dar o realizează ca pe o poezie.

O dată cu moartea regelui Carol al III-lea și cu urcarea pe tron a lui Carol al IV-lea, în 1789, Goya este introdus la Curtea din Madrid și numit pictor al Camerei

Regale; poate astfel să asiste la grabnica descompunere morală a Curții și a guvernului, datorată reginei Maria Luiza, dar și lui Carol al IV-lea.

Goya era *din popor*. Năzuia să se ridice de la nivelul artizanatului, căruia îi aparținea tatăl său, la rangul de artist și, așa cum se obișnuia pe atunci, n-o putea face decît prin intermediul Academiei. Nonconformismul său spontan și vioiciunea sa lirică de colorist îi vor crea dificultăți, așa cum reiese din aprecierea făcută de Academia din Parma în 1772, cît și din cearta lui cu Bayeu, cumnatul său, în 1781. În 1784 scria: « Am avut desigur noroc cu toți cei care se pricep și cu publicul, fiindcă, fără îndoială, toți îmi sînt favorabili». În 1786 nota că-i sînt limitate cîștigurile, « cu toate acestea — adaugă el — sînt la fel de mulțumit ca cel mai fericit dintre oameni».

Dacă odinioară arătase limpede că disprețuia viața de Curte, acum i se adaptează, fără însă a-și schimba sentimentele. În 1788, copleșit de comenzi, se află în culmea succesului. Îi este imposibil să mulțumească pe toți cei care ar dori o lucrare semnată de el. Ar dori să fie mai puțin solicitat pentru a executa mai bine comenzile acceptate, pentru a trăi mai liniștit și a lucra pentru sine, după gustul său: aceasta o dorea mai presus de orice. În 1790 constată că e cunoscut de toți, de la monarh pînă la omul de rînd, dar că-i lipsise talentul de a cere prețuri care să-i permită să iasă din încurcăturile sale financiare. În 1791, directorul Manufacturii de tapiserii protestează pentru că pictorul nu-i prezentase cartoanele pe care se obligase să le execute. Pentru a se dezvinovăți, Goya se duce la rege care-i dă dreptate; regele îi povestește bîrfelile care circulă pe socoteala sa, și, pentru a-i dovedi bunăvoința, îi cîntă la vioară, ceea ce îl umple pe Goya de mîndrie.

Goya participa așadar la viața de Curte fără a avea însă un suflet de curtean. Fără știrea sa, trăia în el un suflet de răzvrătit. Și iată că o catastrofă îi deschide ochii asupra celor ce se petreceau în jur, îi insuflă curajul disperării, îi îngăduie să se exprime cu toată sinceritatea, și-l înalță dintr-odată pînă la sentimentul de libertate morală.

În 1792 Goya fusese lovit de o boală gravă în urma căreia a rămas surd. Bayeu era convins că nu se va mai putea însănătoși. Zapater își exprimă toată simpatia pentru pictor, punîndu-i în același timp boala pe seama propriei sale nechibzuințe. Jovellanos vorbește de o apoplexie. Oricum, boala mergea cînd mai bine, cînd mai prost. În 1794, Goya scrie: « Sînt același în ceea ce privește sănătatea: uneori sînt cuprins de un fel de furie care mă face nesuferit mie însumi, alteori mă simt mai liniștit». Dacă ne gîndim că a trăit pînă în 1828 și că a continuat să lucreze,

avînd o activitate excepțională, ne putem da seama de forța sa de rezistență. A pierdut însă ceva: optimismul. Dar, izolat de lume prin surditatea lui, acum își aparține mai mult sie însuși. Și rezultatul este aprofundarea artei sale. În 1794 scrie: « Pentru a-mi ocupa imaginația mortificată de continua considerare a suferințelor mele și pentru a acoperi în parte marile cheltuieli ce mi le-au pricinuit, am început să pictez un ansamblu de tablouri de cabinet, în care am reușit să fac loc și observației, de obicei absentă din operele ce-mi sînt comandate, și unde capriciul și invenția nu pot fi dezvoltate». Printre aceste « tablouri de cabinet» se află *Judecata Inchiziției*. Comparați această compoziție cu cea a *Vînzătorului de veselă*. Goya s-a reînnoit cu totul. Deși se simte că personalitatea artistului a rămas aceeași, e greu să nu ne mire o asemenea schimbare. Tușele deschise, care în *Vînzătorul de veselă* par a fi un zîmbet de bucurie încrezătoare, devin în *Judecata Inchiziției* un rictus, un hohot de plîns, proiectat pe un fond de deznădejde, iar vastele zone întunecate iau înfățișarea unei fantome înspăimîntătoare. În ultimul plan, penumbra e de o incertitudine plină de mister. În mijlocul acestor forme și motive deschise spre infinit, se agită o mulțime de călugări-judecători, pe care numai diavolul i-ar fi putut născoci: intrigă și cruzime, inconștiență și minciună. O singură notă umană: acuzatul, copleșit sub greutatea morală a scufiei infamiei*, se resemnează. În prezența tuturor acestor sentimente, autonomia picturală își dă frîu liber, nu numai în contopirea luminilor și a umbrelor, ci și în apariția mai rapidă, fulgerătoare, a luminilor în penumbră, în absoluta disociere a formei spirituale (umană sau diabolică) de orice formă plastică. Nu vedem apărînd numai o frumusețe morală, independentă de orice frumusețe fizică la principalul acuzat; este evidentă frumusețea bestială a călugărului care surîde tragic, a altuia care dă un ordin mîrșav, sau chiar frumusețea unei priviri imobile și idioate.

Între timp, Goya grava *Capriciile*. Fără îndoială că aceste *Capricii* reprezintă revolta unui suflet desperat. Inima sa de om din popor, aproape de « natură», se răzvrătește împotriva mizeriei sociale, a umilinței oamenilor săraci, împotriva ignoranței, viciilor și lăcomiei Curții și a clasei diriguitoare, împotriva superstiției, a iezuitismului și cruzimii clerului, a destrăbălării femeilor și a nestatorniciei prietenei sale, ducesa de Alba, împotriva mizeriilor conjugale și a lașităților familiale. O lume a groazei, văzută de cele mai multe ori fără cruțare, în lumina cea mai crudă, pentru ca, în fiecare împrejurare să reiasă în mod limpede impresia

---

* *El Sanbenito* — scufia de nebun pe care o purtau cei supuși judecății Inchiziției *(N.R.)*

de idioție sau de răutate. S-a observat că în portretele lui Goya, sub aparența umană, apare aspectul bestial. Adesea, în *Capricii*, caracterul bestial al unei anumite vieți se impune în chip evident. S-ar zice că Goya se repede asupra viciului și a idioției epocii sale și că le reprezintă cu o asemenea fervoare încît nu are nici timpul și nici perspectiva necesară pentru a le și judeca. Imaginația sa a recurs la lumea vrăjitoarelor pentru a da mai mult adevăr absurdului, atotputerniciei cruzimii. Conștient de aceasta, în stampa nr. 43 el comentează astfel acele zboruri fantastice: « *Visul rațiunii produce monștri* ». Goya scria aceasta din proprie inițiativă, poate pentru a-și evita neplăceri din partea Inchiziției sau a Curții; dar știa bine că ceea ce imagina el nu erau monștri. Ba mai mult chiar, în 1794, mărturisea că nu încerca « să imite opera vreunui maestru și nici chiar să copieze natura ». Era deci conștient de independența sa față de dublul punct de plecare al oricărei picturi: tradiția școlii și natura. În opera sa constatăm valoarea stilului, dar este un stil creat de el. Recunoaștem valoarea unei realizări desăvîrșite, dar această realitate este creată așa cum o creează natura, nu imitată după ceea ce natura a creat. Imaginație și intuiție, ideal și real: din sinteza lor se naște arta.

Baudelaire a subliniat caracterul fantastic al *Capriciilor*: « Goya se cufundă adesea în comicul feroce și se ridică pînă la comicul absolut, dar aspectul general sub care vede lucrurile este mai ales cel fantastic, sau mai degrabă, privirea pe care o aruncă el asupra lucrurilor traduce în mod firesc fantasticul. Marele lui merit constă în crearea unui monstruos verosimil. Monștrii lui Goya se nasc viabili, armonioși. Nimeni n-a îndrăznit mai mult decît el în sensul absurdului posibil. Toate aceste zvîrcoliri, aceste fețe bestiale, aceste grimase diabolice, sînt pătrunse de *umanitate* ».

Goya insistă asupra extremelor: realist la culme, fantastic la culme. Totuși, te uimește verosimilul absolut al fanteziilor sale. Pentru a explica acest punct de interferență între realism și fantezie pură, Brieger presupune că Goya « n-a ezitat să proiecteze acest realism asupra propriei sale persoane. Era superstițios, grosolan, ignorant, capricios; dar, conștient de toate aceste defecte, suferea din pricina lor ». Și avea « acel cinism » care întrebuințează defectele și suferințele pentru a insufla operei sale forța necesară. Ceva asemănător s-a produs într-adevăr, și aceasta explică caracterul liric al realismului cît și al fantasticului lui Goya. Numai că, în loc de *cinism*, trebuie să spunem *pasiune*. Om din popor, Goya crea fără să se ia pe sine drept țintă a judecății sale, ci dintr-un imbold moral, din necesitate.

Cînd gravează tablourile lui Velázquez, Goya le interpretează prin intermediul gustului lui Tiepolo. Ceea ce este semnificativ și pentru tablourile sale: există

un accent « tiepolesc» în tabloul *Carol al III-lea în costum de vînătoare* care este o imitație după Velázquez. În *Capricii* (1793—1796), lui Tiepolo i se suprapune Rembrandt. Contrastele de lumină și umbră nu numai că devin mai puternice și mai picturale, în sensul unei sinteze mai evidente, dar își asumă ele însele rolul expresiei. Nu se subordonează figurii umane ci și-o subordonează. Pe de altă parte, trebuie să ne gîndim că ideea *Capriciilor* și comentariul pe care-l face Goya în faimoasa sa scrisoare din 1794 au o vădită legătură cu *Scherzi di Fantasia* desenate de Giambattista Tiepolo și gravate de fiul său Giovanni Domenico, cît și cu *Vari Capricci*. Tiepolo introdusese și el în aceste desene cîteva scene populare. Însă nu numai influența lui Rembrandt îl îndepărtează pe Goya de Tiepolo, ci mai ales conținutul nou al *Capriciilor*. Tiepolo imagina scene populare pentru că îi plăceau varietatea, amuzamentul. Goya le infiltrează un anume spirit revoluționar. Desenul lui Goya devine mai dur cînd gravează în acvaforte, șarja mai accentuată. Cîteva din elementele formei lui Goya preexistau la înaintașii lui. Tiepolo îi dăruise libera mînuire a efectelor picturale. Mengs îi sugerase necesitatea unei linii închise, a unui contur avînd o valoare în sine și izolînd figura de mediul înconjurător. Rembrandt îi dezvăluise valoarea lirică a contrastului dintre lumină și umbră și puterea penumbrei de a exprima insesizabilul: misterul. În sfîrșit, Velázquez îl împinsese spre realizarea volumelor plastice, solide și statice, în acord cu energia efectului.

Forma *Capriciilor* este dintre cele mai variate. Uneori, Goya precizează prin linii detaliile feței, expresii feroce de furie sarcastică: un rictus, o trăsătură de bestială senzualitate . . . și atunci forța caricaturii se manifestă în dauna artei. Uneori, construiește în profunzime volume solide și impune o reprezentare evidentă. Alteori, amplificîndu-și meșteșugul, exprimă contraste de lumină și de umbră. Mai mult încă, știe să închidă în vaste penumbre misterul, în fața căruia se vădesc înclinațiile sale religioase. Stampa nr. 17 (fig. 3) reprezintă o tînără fată ce-și potrivește ciorapul și o bătrînă șezînd, care o privește. Este o satiră de moravuri. Contrastul dintre mizeria abjectă în care o amăgire a frumuseții mai licărește încă și cea în care nu se mai vede decît animalitatea este de o forță extraordinară. Stampa nr. 34 (fig. 2), care înfățișează patru ființe amărîte dormind într-o închisoare, depășește orice satiră. Goya comentează: « Nu le treziți! Somnul este adesea singura fericire a celui nenorocit». A dispărut din ele șarja; reapar umanitatea, mila pe care o inspiră, durerea fără sfîrșit, și o dată cu ele arta, în noua sa valoare universală. Spania lui Carol al IV-lea, cu prelații, cu nobilii și cu celelalte mizerii ale sale dau înapoi în fața vieții omenești, iar caricatura în fața artei.

Pe de altă parte, în gravură, Goya este ispitit să exagereze efectele. De multe ori desenele făcute pentru lucrările sale în acvaforte sînt mult superioare, cu tuşe mai delicate, mai picturale, mai vii, mai puţin finisate, mai puţin rigide.

Am spus că anul 1784 reprezintă începutul optimismului lui Goya, al raporturilor sale cu nobilimea şi Curtea, al activităţii lui sociale. Expresia cea mai convingătoare a acestui nou aspect sînt portretele. Pentru a-şi deprinde pensula cu bunele maniere, el se inspiră de la englezi, de la Gainsborough mai ales, în portretele de femei — în cel al marchizei de Pontejos, de pildă, — fără a-l uita pe Velázquez şi volumele sale plastice în portretele de bărbaţi, ca acela al lui Carol al IV-lea în costum de vînătoare, pictat în 1790.

Coloritul pierde acele mari pete de umbră, pentru a găsi acorduri inedite, delicate. Goya îşi dă seama cît de mult îi pot servi, pentru a-şi înnobila imaginile, puritatea liniilor şi griurile lui Mengs. Dar înţelege imediat că linia nu trebuie să fie convenţională ci trebuie să se rafineze din ce în ce mai mult, să se purifice, să devină primitivă. Atitudinea sa psihologică faţă de această purificare este complexă. Ca om de lume ţine la ea cu îndîrjire, ca artist o practică la modul ironic. De unde rezultă o graţie cam echivocă, şi totuşi seducătoare, ca de pildă, în portretul ducesei de Alba, lucrat în 1795. Goya o iubea pe această nobilă şi frumoasă doamnă. Ceea ce nu-l împiedica s-o simtă departe, puţin în afara vieţii, ca o păpuşă extrem de preţioasă, străină lumii pămînteşti. Comparaţi acest portret cu cel al doñei Antonia Zarate (fig. 1) pictat cu vreo 10 ani mai tîrziu, şi veţi simţi că ducesa de Alba nu este decît o păpuşă, în timp ce doña Zarate e o adevărată frumuseţe feminină, apropiată de imaginaţia artistului, în care pulsează viaţa ce reprezintă perfecta fuziune a trupului cu spiritul: este o capodoperă în adevăratul înţeles al cuvîntului. Linia e abia sugerată, iar raporturile de umbră şi lumină care au absorbit-o degajă vrajă. Portretul intim, portretul inimii, a luat locul portretului de paradă. Avem de-a face mult mai mult cu un suflet decît cu o siluetă.

Introducerea unei linii expresive în portretele lui Goya datează din aceeaşi perioadă cu introducerea griului. Griul lui Mengs este neutru, cel al lui Goya este o sinteză a tuturor nuanţelor de culori. Nuanţele de roz, verde, violet au nespusa frăgezime a florii de primăvară abia înflorită, tocmai pentru că se nasc dintr-un gri care le conţine în esenţă, ca un humus.

Seria portretelor de personaje importante este numeroasă. Adesea o inovație artistică: un raport de culori, o caracteristică a formei, viața intensă fixată pe pînză le-a dat o faimă pe deplin meritată. Se poate spune însă că portretele «intime» sînt mult mai artistice decît portretele «oficiale», în care o îndemînare incomparabilă suplinește adeseori creația liberă. În unele nici nu se observă această impresie de distanțare pe care o realizăm în *Ducesa de Alba:* se simte indiferența. O indiferență cu atît mai flagrantă cu cît ornamentația este mai bogată.

Familia lui Carol al IV-lea, care datează din 1800 (fig. 4), ne arată cît se poate de bine îndemînarea lui Goya în a-și împodobi patronii. E de ajuns să privim compoziția pentru a ne da seama în ce măsură sufletul lui Goya lipsește. Dar mai este ceva. În ciuda unei rigidități dictate de etichetă, Goya a văzut pe fețele familiei regale masca bestială într-atît, încît ne-ar fi greu să spunem ce sentiment domină sufletul artistului: de respect, indiferență sau dispreț. Acest tablou de paradă se apropie în chip tulburător de caricatură. Și totuși, atît Carol al IV-lea, cît și regina Maria-Luiza au fost mulțumiți de nenumăratele lor portrete zugrăvite de Goya. Nu au simțit deci repulsia artistului. Pentru a înțelege acest ciudat fenomen, nu e suficient să amintim lipsa lor de inteligență. E ceva mai mult. Incomprehensiunea lor provenea din acea amoralitate care le năpădise viața, din însăși viciile lor. Au fost mulțumiți să se vadă pictați așa cum erau, pentru că, în realitate, ei nu știau *ce erau*. De aceea nu și-au dat seama că plebeul Goya, chiar în momentul în care părea că-i îmbrățișează, simțea dorința fierbinte de a-i sugruma. Dar această inconștiență, această amoralitate se răsfrîngea întrucîtva și asupra pictorului lor care era oarecum împiedicat, în opera sa de creație, de o antinomie ireductibilă între lucrul său de fiece zi și felul lui de a simți.

Neoclasicismul, între timp, era la modă. Pînă și în Spania. Goya i se supune și el, comițînd cîteva grave erori de gust, ca portretul marchizei de Santa Cruz, datînd din 1805, în care corpul, în atitudinea lui de muză, este de-o goliciune spirituală absolută. În cazul anumitor portrete de femei, ca de pildă al contesei de Haro și al doñei Isabel Cobos de Orcel, neoclasicismul lui Goya ilustrează un nou fel de a asocia frumosului ideal intensa lor viață senzuală. Iar cîțiva ofițeri superiori, ca de pildă contele de Fernan-Nuñez (1803) (fig. 15) dobîndesc o demnitate și o măreție cu totul noi prin costumele lor mai austere decît cele din secolul al XVIII-lea, prin atitudinea lor demnă de mareșalii Imperiului. Și aceasta, pentru că neoclasicismul imperial este cu totul diferit de cel inițiat de Mengs. Aceleași principii sînt aplicate unor teme cu desăvîrșire noi. Forma se străduiește să cuprindă elanul unei

energii militare, dar care de acum încolo va deveni o energie estetică. Și atunci forma va trebui să se schimbe. Cu alte cuvinte, putem spune că, în privința portretelor sale neoclasice, Goya se găsește în aceeași situație cu Géricault, în luptă cu o formă care nu mai corespunde noului conținut: conținutul romantic, care lua chiar atunci naștere.

În 1803, Carol al IV-lea acceptase să primească în dar *Capriciile* (plăcile de aramă și exemplarele trase), acordînd pictorului, în schimb, o pensie pentru fiul său. Această danie reprezenta de fapt o afacere; Goya cîștiga mult mai mulț decît o simplă pensie pentru fiul său și anume o protecție împotriva acuzațiilor Inchiziției. Nici regele nu putea rămîne mai prejos. Acceptînd *Capriciile*, recunoștea oficial că insinuările cu privire la atacurile existente în *Capricii* împotriva lui, a reginei și a Curții, erau neîntemeiate. Goya putea trăi deci mai departe la Curte și pentru Curte, pictînd portrete. El se manifesta creînd opere de artă indiscutabile, din care lipsea însă tot ceea ce era mai personal în capacitatea lui de creație.

În 1808 se produce o nouă catastrofă. Catastrofă care, de astădată, nu mai era personală a lui Goya, ci atingea întreaga Spanie. Invazia francezilor, abdicarea lui Carol al IV-lea, domnia lui Iosif Bonaparte. Intelectualii, prieteni ai lui Goya, — ca Moratin, Llorente, Meléndez Valdés — erau favorabili francezilor. După cum acceptase drept patroni pe Carol al IV-lea și Curtea sa, Goya acceptă de la Iosif Bonaparte « ordinul Spaniei » și misiunea de a alege cincizeci de tablouri pentru a le expedia Muzeului Napoleon. Același om însă, care îl disprețuise pe Carol al IV-lea, era acum îngrozit de invazia franceză. La Goya, diapazonul tragic al concepției despre viață se va ridica. Sentimentului dreptății lezate, triumfului ignoranței și al viciului, pe care le exprimase în *Capricii* li se va suprapune, în 1808, dezgustul față de ororile războiului și al represiunilor militare, indignarea de a-și vedea patria călcată în picioare. Omul-Goya nu mai este izolat în polemica sa împotriva lumii. A devenit patriot deoarece dragostea și furia lui sînt însuflețite de un sentiment de solidaritate umană cu totul nou. În 1808 se duce să vadă ruinele Saragosei, « din cauza interesului ce-l port gloriei patriei mele », după cum el însuși spunea. La 24 februarie 1814, după plecarea francezilor, Goya scrie Regenței exprimîndu-și « dorința fierbinte de a perpetua prin pensula sa acțiunile sau scenele cele mai remarcabile și cele mai eroice ale glorioasei noastre insurecții împotriva tiranului Europei ».

Operele care exprimă această stare de spirit sînt: *Doi mai la Puerta del Sol* și *Execuțiile din 3 mai 1808*. Se spune că pictorul ar fi fost martor ocular al luptei

din 2 mai 1808 de la Puerta del Sol. Poate este numai o legendă izvorîtă din impresia că pînza ce reprezintă acest eveniment e mult mai aproape de confuzia proprie luptelor din viața de toate zilele decît de claritatea unei lupte văzută prin prisma artei. Toată măiestria pictorului în ceea ce privește desenul și luminile nu poate înlătura impresia că violența nu a fost dominată de ceea ce se numește o stare de *catarsis*.

Violența este și mai mare în *Execuțiile din 3 mai 1808* (fig. 5), pentru că evidența ei surprinde. Dar această evidență este ordinea nouă care dă unui fapt de cronică valoarea universală a artei. Este capodopera lui Goya, o capodoperă aparte în toată istoria artei. Goya depășește aici limitele obișnuite ale personalității sale. Aceasta nu înseamnă însă o renunțare la caracterul specific al acestei personalități; dimpotrivă, această pînză ar putea sintetiza întreaga lui operă. Dar personalitatea lui Goya este întărită de o forță ce o depășește și care se identifică cu veșnica tragedie a violenței umane. Această forță transcendentă este și nu poate fi altceva decît un mod *religios* de a simți.

Forma este un trup nou, potrivit conștiinței unor asemenea orori. Compoziția este transversală, pentru a indica, prin spațiul ocupat, certitudinea evenimentului. Forma este revelată prin lumină sau ascunsă în umbră astfel încît să apară abia fixată, schițată, dinamică, tot atît de netă pe cît de violentă. Este infernul. Singure, pe o înălțime îndepărtată, o biserică și o casă reprezintă tăcerea naturii în fața tragediei umane.

Dacă avem în vedere adîncimea sentimentului religios care se degajă din acest tablou, lucrările pictate de Goya pentru biserici ne uimesc.

În 1798, adică în plină maturitate artistică, Goya a pictat, bucurîndu-se de un enorm succes, bolta bisericii Sant' Antonio de la Florida din Madrid (fig. 7)*. E limpede că această frescă este cea mai profană lucrare a lui Goya. Opera este atît de profană încît arta suferă din pricina acestei nesinceretăți. Mulți critici și-au dat seama de acest lucru, și au numit scena respectivă, consacrată sfîntului Anton din Padova « un cancan artistic» (Muther), un « act de cinism» (Rothenstein). Contele de la Vinaza vorbește de « o piele de camelie, ochi de foc și o frumusețe de curtezană». Pentru a înțelege asemenea judecăți trebuie să ne amintim că o serie de biserici din secolul al XVIII-lea erau reduse la rolul de budoare pentru femeile galante. Și totuși nimeni nu le-a considerat scandaloase, așa cum s-a întîmplat cu picturile lui Goya de la Sant' Antonio. Aceasta dovedește că Goya, ducînd la

---

* Ziarele au anunțat că această boltă a fost distrusă în timpul războiului civil.

extrem provocarea față de sentimentul religios, își manifesta conștiința pe care o avea de necesitatea unui scandal.

Există totuși o operă din ultima lui perioadă *Ultima cuminecătură a Sfîntului Iosif din Calasanz* (1819) în care diferiți critici au vrut să vadă nu numai o capodoperă de artă religioasă, dar și dovada religiozității lui Goya ajuns în pragul morții. Desigur că Goya vădește în această pînză cîteva din cele mai mari calități de pictor; dar el îndeplinește această sarcină de elocință sfîntă pe care o duce la bun sfîrșit fără să ceară nimic infinitului.

Rugăciunea de pe muntele Măslinilor (1819) (fig. 13) este dimpotrivă o operă de artă autentică. Goya reprezintă pe Isus și pe Înger ca două pete de lumină într-o mare masă de umbră. Cristos nu-i decît un biet nenorocit, care întinde brațele cerînd îndurare. Expresia umană a scenei este desăvîrșită. Mă îndoiesc însă că se poate găsi aci expresia divinității.

Înainte și după *Execuțiile din 3 mai 1808*, între 1810 și 1820, Goya a realizat o serie de gravuri pe care le-a numit *Dezastrele războiului*. Ele sînt net superioare *Capriciilor*, atît din punct de vedere pictural, fiind mai spontane, mai nuanțate, mai coerente, mai unitare, cît și din punct de vedere uman, datorită unei conștiințe mai adînci a tragediei înfățișate. Ilustrația scade; de cele mai multe ori domină arta pură.

Tristele presimțiri, care deschid seria, înfățișează o siluetă îngenunchiată, acoperită pe jumătate cu zdrențe, care se roagă, cu brațele deschise, într-o peșteră întunecată. Un soldat privește un spînzurat (fig. 12), el însuși năucit de propria-i cruzime. O femeie e cuprinsă de milă în fața mizeriei și a morții (nr. 49). Un om viu, printre morți, își dă seama că a rămas singur și părăsit. Și pentru ce toată această ferocitate, tot acest măcel? Goya răspunde întrebării reprezentînd un om ajuns în stare de schelet, aducînd de dincolo de moarte un mesaj: NIMIC. Toată seria nu e decît o singură și lungă tînguire, cînd sfîșietoare, cînd deznădăjduită, cînd fremătînd de indignare, care comentează, precizează, accentuează *Execuțiile din 3 mai 1808*.

Aceleași motive morale le dezvăluie și gravurile în acvaforte reprezentînd cîțiva prizonieri. Puțin numeroase, ele sînt de o mare frumusețe. Reproducem *Prizoniera* (fig. 8), unde spațiul accentuează mila pe care o inspiră biata femeie lovită de nenorocire. Alte stampe reprezintă, prin mijlocirea legendelor, intenția explicită de a protesta împotriva chinurilor la care erau supuși prizonierii. Efectele de lumină și de umbră dau o valoare poetică rechizitorului civil. Un desen din muzeul

din Bayonne, *Ocnașul*, are aceeași forță și aceeași valoare; este un alt act de acuzație sumbru și violent.

La întoarcerea lui Ferdinand al VII-lea, în 1814, Goya nu va fi prigonit ca mulți dintre prietenii săi, dar va fi ținut la o parte. El continuă să lucreze foarte mult: portrete și scene populare. Se retrage într-o casă de țară, pe care o decorează. Se depărtează din ce în ce mai mult de lume. După perioada cuprinsă între 1820 și 1822, în care Ferdinand al VII-lea se vede silit să acorde Constituția, urmează, în 1823, după o nouă invazie franceză, Teroarea albă. Goya, învinuit de idei liberale, se ascunde la un prieten. A ajuns la capătul puterilor. În 1824 obține de la rege îngăduința de a pleca în Franța și, cu excepția unei scurte reveniri la Madrid, în 1826, rămîne la Bordeaux pînă la moartea sa, în 1828.

Patriotismul său fierbinte, revolta morală împotriva ororilor războiului și ale revoluțiilor au lăsat în sufletul său urme de neșters. Se izolează și se îndepărtează de orice subiect de groază. Dar imaginația lui nu poate zămisli decît viziuni tragice. Această stare sufletească tragică, chiar fără teme de tragedie, rămîne motivul central al producției sale tîrzii. Culorile devin din ce în ce mai întunecate. Formele sale capătă cu atît mai mult volum cu cît sînt mai puțin precise din punct de vedere al conturului și al reliefului static. Iată cum își explică însăși Goya viziunea, în antiteză cu formalismul unui discipol al lui David, cunoscut la Bordeaux: «Numai linii și niciodată trupuri. Dar unde oare găsesc ei linii în natură? Eu nu văd decît trupuri luminate și trupuri neluminate, planuri care înaintează și planuri care se retrag, reliefuri și adîncituri. Ochiul meu nu prinde niciodată nici linii, nici detalii... Pensula mea nu trebuie deci să vadă mai bine decît mine...» Forța lui vitală rămîne uluitoare pînă în ultimele zile, în ciuda celor optzeci și doi de ani ai săi. În 1825, pe cînd se ocupa de litografii, scria: «vedere, puls, pană, călimară, totul îmi lipsește, numai voință am din belșug».

Cu această voință el va crea capodopere. Comparați portretul lui Juan Antonio Llorente (un prieten al lui Goya, istoric, mare dușman al iezuiților), pictat în 1809 cu cel al lui Jose Pio de Molina, pictat în 1828 (fig. 14). Portretul lui Llorente ne apare viu, sintetic, de o tonalitate întunecată pe penumbra fondului. Este o lucrare desigur minunată. Dar pare aproape elementară față de complexitatea și bogăția picturală a portretului lui Molina, pictat cu puțin înainte de moartea lui Goya. Mai mult încă, Llorente prezintă un interes pictural indubitabil, dar și o caracterizare psihologică extra-picturală. În portretul lui Molina, creația picturală este

într-adevăr cea care imprimă caracterul ei întregii imagini. Creație pură, fără nevoia vreunei realități exterioare detaliate.

Între 1814 și 1818, Goya a pictat două tablouri « de gen », unul reprezentînd *Tinerețea*, celălalt *Bătrînețea*, aflate astăzi la Muzeul din Lille. *Tinerețea* (fig. 6) este o capodoperă de sensibilitate picturală; amprenta acestei sensibilități o poartă fără deosebire umbrela, cîinele, pieptul tinerei femei, imaginile schițate în planul al doilea, casele din fund. Imaginea principală vrea să pară senină; dar este de o seninătate forțată. În planul al doilea se desfășoară o dramă a confuziei, a mișcării violente, a realității nefinisate. Patosul lui Goya se manifestă deopotrivă atît în seninătatea forțată, cît și în violență.

În casa lui de lîngă Madrid, a pictat cîteva viziuni a căror subiecte n-au nici o legătură între ele, fiind unitare însă atît prin stilul lor, cît și pentru faptul că sînt picturi cvasi monocrome: *terra di Sienna* și *tierra da Sevilla*.

Reproducem aci una din aceste viziuni. *Sărbătoarea Sfîntului Isidor* (fig. 10) înfățișează forme mult mai libere decît cele din *Execuțiile din 3 mai 1808*, și tratate mai mult prin volume. Este o scenă macabră, unde mizeria, etalată într-un mod impunător, ne anunță *Opera de trei parale*. Deformările fețelor sînt extrem de marcate; dar nimeni nu-și poate închipui că ar fi vorba de niște măști. Sub aceste deformări care inspiră milă și oroare, viața curge cu toată puterea monumentalului. În *Viziunea fantastică* spectrele trec prin văzduh ca niște răufăcători înaripați. Este coșmarul lumii. S-a spus că această operă este « deruta picturii ». Credem că oricine trebuie să-și dea seama că în aceste fantezii, dimpotrivă, pictura își regăsea drumul. Într-adevăr, această rupere totală de tradiția academică nu mai admite posibilitatea unei reîntoarceri sau a vreunui compromis: natura exterioară nu mai furnizează nici măcar vreun pretext pentru ilustrație. Este cucerirea autonomiei picturii, atît sub raportul formei plastice cît și în raport cu natura fizică.

Goya a lucrat în același spirit ca și la decorarea casei lui o serie de stampe pe care le-a denumit: *Desperatele*. Reproducem una din ele (fig. 11): un uriaș care dansează, înspăimîntînd o pereche. Exasperarea luminii depășește imaginea pentru a crea impresia unei spaime cumplite.

În 1815, Goya publică o serie de stampe intitulate *Tauromachia*. Subiect îndrăgit în chip deosebit de Goya, care fusese el însuși torero; fără să mai socotim că aici cruzimea este îmbinată cu jocul. Dar însăși interesul ce-l inspiră subiectul, intenția de a ilustra fazele cele mai importante ale luptei împotriva taurilor cu o precizie

de istoric, răpesc adesea artistului libertatea de care are nevoie. Și în această serie, desenele sînt adesea mai picturale decît stampele.

În 1819, la 73 de ani, Goya învață tehnica litografiei, prin care efectele picturale se obțin cu mai multă ușurință decît în gravura pe aramă. La Bordeaux el execută patru mari litografii reprezentînd tauromachii, libere și picturale, aerate și de un stil perfect unitar, mult superioare lucrărilor în acvaforte tratînd același subiect, ca de exemplu *Picadorul rănit* (fig. 9). Goya avea conștiința clară a acestui lucru. La 6 decembrie 1825 scria lui Ferrer că are de gînd să facă o serie de noi *Capricii*, fără însă a le copia pe cele vechi: « Am acum idei mult mai bune».

Nu trebuie să ne mirăm. Stilul său, perfect realizat, proiecta pe viitor posibilități infinite. Era o ușă larg deschisă, prin care trebuia să treacă cea mai bună pictură a veacului al XIX-lea.

CAPITOLUL II

CONSTABLE

Greu s-ar putea închipui două firi, două culturi, două situații sociale, două destine artistice mai diferite decît cele ale lui Goya și Constable. Și totuși, în ciuda originii lor diferite, a drumurilor deosebite pe care le-au urmat, trebuie să recunoaștem că, dacă vrem să înțelegem nașterea gustului secolului al XIX-lea în ansamblul său, Constable trebuie situat alături de Goya. Pentru a înțelege arta lui Goya este nevoie să facem apel la revoluții și la războaie, la popor și la regi, la Cristos și Inchiziție, la eroicul și la abjectul din sufletul omenesc. Pentru a înțelege arta lui Constable, e deajuns să ne gîndim la acel mod de a privi natura conform ideii de «pitoresc». Viața lui Goya, chinuită de furtunile ce-au bîntuit întreaga Europă, este total opusă aceleia a lui Constable, atît de legată de moara părintească încît pictorul a putut fi asemuit unui melc ce-și duce casa în spinare. Și totuși ar fi greu de spus care dintre ei — Goya sau Constable — a influențat mai mult gustul secolului al XIX-lea.

Fapt este că «genurile» picturale au cunoscut și ele diferite constrîngeri în decursul veacurilor, și că și-au avut și ele revoluția lor, cu toate că puțini și-au dat seama de aceasta. Una din prejudecățile estetice cu cele mai primejdioase implicații pentru pictură consta în părerea că reproducerea figurii umane sau acțiunea dintre figurile umane ar fi unicul scop, sau cel puțin, știința supremă a artei. Că pictura, fiind o activitate omenească, trebuie să reprezinte omul. Ca și cum activitatea umană nu s-ar exercita asupra naturii înconjurătoare! Este un sofism, pe care gîndirea omenească l-a acceptat însă cu gravitate, încă din epoca greacă, pentru a renunța la el abia în secolul al XIX-lea. Îl vedem reînflorind în zilele noastre în mijlocul unei delicioase inconștiențe. Această prejudecată a fost abolită în

cea mai bună pictură a secolului al XIX-lea, în primul rînd datorită lui Constable.

E cunoscută această reînnoire a esteticii, a curiozității și a cunoștințelor artistice, în sfîrșit a picturii însăși în Anglia secolului al XVIII-lea: se studia mult pictura italiană, dar pictura flamandă și olandeză era mai bine înțeleasă. Lui Thompson și altor poeți le plăcea să descrie peisaje, urmîndu-i astfel pe pictori în felul lor de a le imagina și de a le reprezenta. Erau la modă Claude Lorrain pentru peisajul idilic, Salvator Rosa pentru cel dramatic. Amintirea lor îi întovărășea pe călătorii englezi printre ruinele Romei sau pe piscurile Alpilor. În 1756, Burke stabilise diferența dintre *Frumos* — agreabil, atrăgător, duios, nobil, și *Sublim* căruia i se asociau sentimentul fricii, al infinitului, al adversității, durerea. În 1794 Price adaugă acestor noțiuni, considerate drept cele două categorii ale frumosului, cea de *Pitoresc* ale cărui caracteristici sînt asprimea, neregularitatea, variația continuă a formelor, a culorilor, a luminilor, a sunetelor. Această a treia categorie, pe care Gilpin o stabilise deja, fusese imaginată în urma experienței directe care demonstra că nu tot ceea ce caracterizează pictura intră în categoria frumosului și a sublimului. Cu alte cuvinte, englezii din cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea au recunoscut că anumite picturi de peisaje dezvăluiau aspecte naturale care nu erau nici frumoase, nici sublime, dar care puteau totuși intra în sfera artei. Aceste modificări trebuiau să-l determine pe Alison (1790) să nege orice caracter obiectiv categoriilor de *Frumos* și să afirme un fel de relativism estetic. Dar unul dintre discipolii săi, Payne Knight (1805), a presupus că existau două excepții pentru acest relativism: culorile și sunetele, care au frumusețea lor proprie. Această frumusețe a culorilor, abstracție făcînd de obiectele reprezentate, este frumusețea «pitorească» ce venea din tradiția picturală italiană și în special de la Tițian. Între sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, Anglia nu a avut de suferit de neoclasicism, cum a fost cazul pe continent. Aceasta datorită acelei lumi de idei care poate fi denumită pitoresc. Și deoarece idealul picturii consta în pitoresc și în Tițian, tradiția picturală nu a putut fi abătută din drum nici de David, nici de Canova.

Trebuie totuși să menționăm că înainte de pitoresc a existat picturalul. Ceea ce înseamnă că pitorescul este o proiecție asupra naturii a unui anumit tel de a vedea pe care l-a inaugurat picturalul. A spune despre Tițian că este pitoresc ar fi o absurditate. Dar dacă se afirmă că stilul lui Tițian este pictural, oricine va înțelege despre ce este vorba. Cu alte cuvinte, se poate spune că la Veneția, în secolul al

XVI-lea, forma fusese creată în funcție de culoare. În loc să se deseneze întîi și să coloreze după aceea — așa cum proceda Rafael — la Veneția se schițau mase de culoare, din care treptat lua naștere o formă. Dar această formă nu mai era desen: era o formă creată prin culoare; o formă picturală.

Pictorii perioadei baroce au preferat să aprofundeze această idee. Ei n-au mai privit lumea sub aspectul ei pictural; au ales însă motive din natură care răspundeau cel mai bine aspectului pictural. Tot astfel și-a ales motivele peisajelor sale și Salvator Rosa. Cînd englezii secolului al XVIII-lea au cunoscut acest mod de a-și alege motivele, l-au gustat, apreciat și au numit această alegere pitoresc. Totuși, arta pitorescului nu poate fi decît o artă imperfectă. Prin această aservire la anumite motive din natură, stilul pictorului se confunda cu capriciul diletantului, se introduceau elemente arbitrare în armonia autonomă a creației artistice. Pentru a regăsi arta completă și perfectă, era necesar ca motivul natural să fie reabsorbit în stilul pictural, și să se regăsească, dincolo de natura pitorească, arta picturală.

Stilul linear sau plastic, clasic sau neoclasic, cum vreți să-l numiți, se bucurase de oarecare succes în redarea figurii umane, atunci cînd aceasta era concepută făcînd abstracție de atmosfera pe care ar fi trebuit totuși s-o respire sau de natura înconjurătoare. Stilul pictural se născuse în același timp cu o viziune a figurii umane integrată în atmosferă, făcînd parte din mediul în care trăia. Pitorescul se manifestase prin interesul estetic și moral inspirat de peisaj, de natură. Iar concepția panteistă despre lume pe care Shaftesbury o răspîndise în tot secolul al XVIII-lea divinizase lucrurile din natură. Era normal ca noua artă picturală să fie închinată peisajului, să revendice genul peisajului drept mijlocul cel mai potrivit pentru a exprima noul fel de a simți. Logica lucrurilor impunea deci ca promotorii noului gust în pictură să devină peisagiștii.

Atmosfera devenise prielnică. Cei mai mari peisagiști englezi: Crome, Turner, Girtin, Constable se născuseră cu toții între 1768 și 1776. Dintre ei, artistul cel mai pur, cel mai autentic, artistul absolut este Constable. El a fost acela care a reînviat gustul pentru pitoresc în arta picturală, care a regăsit în cîteva studii de peisaj absolutul pictural. Dacă ne întoarcem de la efectul pictural la condițiile spirituale care i-au dat naștere, ne dăm seama că, în comparație cu un Wilson sau un Gainsborough, Constable reprezintă mai ales tipul de pictor cu o nouă viziune morală, cu mult mai severă. În peisajele sale dispar decorativul, distractivul, curiozitatea secolului al XVIII-lea. Constable pare să confere studiului peisajului valoarea unei revendicări naționale. Amintirea cîmpiei romane, a plajelor olandeze sau a

pădurilor germane a dispărut. Peisajul său este un *English Landscape*.* Această seriozitate morală nu îl eliberează numai de manierismul anterior, dar îl și face mai apropiat de fenomenul natural cel mai umil. Aceasta produce în felul lui de a se exprima o anumită frămîntare, o nevoie de vibrație și de viață, o tendință mai curînd spre contraste decît spre nuanțe. De aici mai multe posibilități de a greși, dar și mai multă profunzime.

În lupta dintre neoclasici și romantici, Constable a dat pictorilor romantici francezi un impuls esențial. Totuși el a depășit romantismul, ajungînd la naturalism și chiar mai departe de el.

Naturalismul său este naiv, pozitiv, aderînd la faptic, și atît de puțin sentimental pe cît este posibil în pictură. Potrivit distincției ce se făcea pentru poezie (naivă și sentimentală), Constable trebuie trecut în rîndul naivilor adică al clasicilor. Totuși, el a făcut artă pictînd numai peisaje, ceea ce presupune o concepție despre artă străină clasicilor greci, latini sau italienilor din Renaștere. A plecat de la pitoresc pentru a ajunge la pictural, întemeindu-și concepția despre frumos pe efectele de umbră și lumină realizate prin culoare. Dacă a combătut prejudecățile celor ce se alăturau « reîntoarcerii la clasicism », care triumfa în epoca lui, a făcut aceasta în numele unei « reîntoarceri la natură », pe care romantismul o aducea cu sine. În raport cu neoclasicismul, Constable este așadar un romantic. Adevărul e că în secolul al XIX-lea au existat mulți pictori neoclasici, dar nici unul clasic. În afară doar de cazul în care s-ar admite că adevărații clasici ai secolului al XIX-lea au fost pictorii romantici.

S-a născut în 1776 într-o moară din Suffolk și pămîntul natal a fost primul îndemn care l-a îndreptat spre pictură. La Academia din Londra a studiat cu grijă și respect pictorii vechi și modelele de școală. În calitate de discipol întîrziat a lui Reynolds a pictat numeroase portrete, uneori foarte frumoase. Activitatea sa de portretist are o importanță practică, ea îngăduindu-i să obțină un oarecare cîștig pentru a-și asigura traiul. Dar a vrut să devină un « *natural painter* »** și a studiat pentru propria sa plăcere copacii, cîmpia, cerul, marea. A expus cu regularitate la Academia din Londra, începînd din 1802 și pînă la moartea sa, în 1837. Dar peisajele sale au fost puțin apreciate fie numai pentru simplul fapt că încălcau prejudecata genurilor. Cînd, în 1829, a fost numit membru al Academiei, președintele Lawrence l-a făcut să simtă clar că e vorba de o favoare. Unicul succes autentic

---

* Peisaj englezesc (engl.) *(N. R.)*
** Pictor al naturii (engl.) *(N.R.)*

din viaţa sa a fost cel de la Salonul din Paris, în 1824. Întreaga lui viaţă intimă a fost împovărată de greutăţi. Mai întîi, tatăl său care s-a opus cînd a fost vorba să devină pictor. Apoi, s-a îndrăgostit de o fată dintr-o clasă puţin mai ridicată decît a lui şi nu a putut s-o ia de soţie decît mulţi ani mai tîrziu şi împotriva familiei ei. Sănătatea soţiei i-a pricinuit griji constante, de altfel ea a şi murit înaintea lui. Griji destule a avut şi din cauza sănătăţii copiilor. N-a suferit niciodată din pricina mizeriei: dar nu a cunoscut bunăstarea decît după 1828, cînd soţia lui a căpătat o moştenire importantă. De la acea dată n-a mai pictat portrete, ci numai peisaje. Concentrat asupra picturii sale, nu era prea comunicativ, aşa că nu a avut prea mulţi prieteni. În ciuda politeţii sale naturale, viaţa sa de mic burghez, cu un orizont limitat, nu i-a permis să intre în contact cu strălucitoarea societate londoneză a epocii. Cu toată primirea rece pe care artiştii şi publicul o făcuseră operei sale, simţea că el este acela care are dreptate; îşi păstra însă seninătatea şi nu simţea o prea mare amărăciune. Întreaga lui dragoste şi-o păstra pentru cîmpii, arbori şi cer. Dar şi faţă de acestea dragostea lui era discretă: se mulţumea să ia din ele doar cîte o amintire. Devotamentul său faţă de natură a fost neţărmurit. În contact cu natura, el a simţit infinitul pe care nu-l putea găsi în fastul modern al societăţii şi în convenţii. De aci aspectul de rusticitate, subliniat de contemporanii săi, pe care-l vădesc operele sale şi care nu era altceva decît rafinamentul unei arte fără artificii.

Educaţia lui literară a fost suficientă pentru a-i permite să-şi expună, în 1830, teoriile asupra artei sale în prefaţa la *English Landscape*, — o culegere de gravuri după peisajele sale; le-a expus de asemeni, între 1833 şi 1836, în şase conferinţe din care s-au păstrat doar cîteva frînturi.

«Fără glorie» este laitmotivul citatelor luate de Constable din Vergiliu şi Thompson. Renunţă să cunoască natura. Toată ambiţia lui se rezumă la un rîuleţ adumbrit, pe malul căruia să poată visa în voie. Are sfiala artistului în faţa naturii, însoţită de orgoliul de a şti că opera lui, departe de a fi dictată de un interes material, este făcută pentru plăcerea sa personală. Părerea lui era că peisajul este cel mai atrăgător dintre genurile artistice. Vrea să mărească interesul contemporanilor faţă de aspectele rurale ale Angliei *(Rural Scenery of England)* şi să-i îndemne să studieze aceste aspecte chiar în localităţile cele mai mărunte, care abundă în măreţie, în frumuseţi pastorale. Se adresează mai ales pictorilor, pentru ca ei să înţeleagă principiul «clarobscurului din natură», adică influenţa luminii şi a umbrei asupra peisajului, nu numai pentru efectul general şi pentru a pune accentul potrivit asupra

anumitor părți din tablou, dar și ca un mijloc eficace de a reprezenta ziua, ora, lumina solară și absența ei. A încercat să fixeze cele mai neprevăzute și cele mai fugitive aparențe ale «clarobscurului» din natură, să arate efectele lui în modul cel mai evident, să dea unei clipe trecătoare — surprinsă în fuga timpului — o aparență durabilă și calmă, să fixeze multe din aceste apariții splendide, dar evanescente, iscate de schimbările naturii exterioare. Motivele sale sînt luate din realitate, în scopul de a caracteriza natura Angliei, iar efectele de lumină și de umbră sînt transcrise așa cum erau ele în momentul cînd fuseseră receptate.

«Sînt două căi pentru a te distinge în artă și în literatură. Urmînd una dintre ele, artistul își dă toată silința să studieze ceea ce este mai bun în operele altora; le imită; alege și combină diferitele lor calități. Urmînd-o pe cealaltă, artistul caută perfecțiunea în *izvorul ei*, *Natura*. În primul caz, pictorul este un imitator, un școlar, un eclectic. Prin cea de a doua cale, artistul pătrunde într-un domeniu cu mult mai vast, găsind singur nenumărate izvoare de studiu, neexplorate înaintea lui, bogate în frumusețe și, fiindcă este primul care le scoate la iveală, își formează un stil propriu și adaugă artei unele calități ale naturii, ignorate pînă atunci. Prima metodă de lucru generează unele aspecte deja familiare, și în consecință, ușor de înțeles, apreciate, acceptate; de aceea, aproape invariabil, nu se percepe decît cu întîrziere, că un artist a creat o lume nouă. Timpul singur poate emite o judecată durabilă privind temeinicia pretențiilor sale, fiindcă, într-adevăr, puțini sînt cei care intuiesc semnele talentului înainte ca el să fi ajuns la maturitate și care sînt capabili de a judeca operele ce poartă pecetea unui spirit original, a unui studiu aprofundat și a unui stil nou».

Corespondența lui Constable și fragmentele conferințelor ce ni s-au păstrat pot servi de comentariu acestei minunate prefețe.

Condiția artei este umilința. Constable scrie: «Peisagistul trebuie să se plimbe pe cîmpii plin de umilință. Unui om arogant nu i-a fost niciodată îngăduit să vadă natura în toată frumusețea ei». «Eu n-am văzut niciodată, în toată viața mea, un lucru urît: într-adevăr, oricum ar fi forma unui obiect, lumina, umbra și perspectiva îl vor face întotdeauna frumos». El iubește deci natura, întreaga natură. Nu alege din natură după principiile unei frumuseți abstracte, ci descoperă, în lumină și în umbră, frumusețea însăși a naturii. După Lawrence, neputînd rivaliza cu natura, pictorul trebuie să aleagă și să combine. Constable admite că nu se poate lupta cu natura, dar «selecția și compoziția ne sînt indicate de natura însăși, care ne oferă permanent, ea însăși compoziții cu mult mai frumoase decît aranjamentele

cele mai fericite ale abilității umane. M-am străduit să trag o linie între arta adevărată și manierism, dar nici cei mai mari pictori n-au putut evita maniera. Pictura este o știință, ea trebuie să fie urmărită ca o anchetă asupra legilor naturii. Dar atunci peisajul nu poate fi oare considerat ca o ramură a fizicii, iar tablourile ca niște experiențe?» Acest caracter științific nu era, pentru Constable, decît o veleitate. El voia să-și legitimeze arta, și-și arată neîncrederea față de « frumoasa imaginație» care este « țapul ispășitor al prostiei şi al lenei». Dar își indică propria sa îndatorire ca o «pură percepție a faptului natural». Dar pura percepție nu este apanajul științei. Este mai degrabă o admonestare adresată artei timpului său, oarecum asemănătoare celei pe care Wordsworth și-o adresa lui însuși: din abisurile idealismului, trebuie să ne întoarcem la realitate. Și, după obiceiul englez, Constable traduce în concepte morale crezul său artistic: « Nimic nu e mai periculos ca oamenii șireți atunci cînd trec drept înțelepți. Aceasta înseamnă manierism în pictură». Desigur, scriind aceste rînduri, nu se gîndea la Turner; era totuși o apărare serioasă împotriva triumfului lui Turner, cît și împotriva criticilor pe care i le adusese Ruskin și care îi făcuseră atîta rău.

În ciuda ironiilor lui Füssli și a neînțelegerii lui Ruskin, este neîndoielnic faptul că John Constable a intuit valoarea religioasă a naturii. În 1819, scria: « Orice lucru pare, în felul său, înflorit. La fiecare pas, încotro îmi întorc privirea, îmi pare că aud alături de mine sublimele cuvinte ale Evangheliei: „Eu sînt învierea și viața“ ». Iar în 1835: « Chiar și întunericul e plin de maiestate și n-am de ce să-mi reproșez c-aș fi prostituat sentimentul moral al artei».

Deci, din seriozitate morală și nu din meschinărie naturalistă voia Constable să precizeze ziua și ora peisajului său, depășind astfel nu numai romantismul, dar chiar și realismul pentru a ajunge la un program impresionist. « Lumea e vastă», spunea el. « Nu există două zile asemănătoare, nici chiar două ceasuri; și niciodată, de la facerea lumii încoace, două frunze ale aceluiași copac n-au fost identice; iar neprihănitele și autenticele creații artistice, ca și cele ale naturii, sînt toate deosebite unele de altele.» De la individualitatea creațiilor naturale, Constable se ridică pînă la individualitatea creațiilor artistice. « Orice tablou cu adevărat original este un studiu separat, guvernat de legile lui proprii; astfel încît, ceea ce este adevărat la unul din ele va fi adesea în întregime fals, dacă-l raportăm la altul.»

Anumite consecințe ideale derivă din această concepție care individualizează natura și opera de artă. În primul rînd renunțarea la efectele panoramice. Pentru a individualiza, trebuia să limiteze motivul la un fragment din natură. Această limi-

tare presupunea ideea că orice părticică din natură conține frumusețea universală, după cum orice pictură autentică conține arta universală. Altă idee subînțeleasă: fiecare colț din natură are o fizionomie multiplă: de aceea este suficientă o variație a luminii naturale pentru ca orice motiv din peisaj să devină un nou motiv artistic. Pe de altă parte, pentru a se simți în unison cu natura, pentru a participa la însăși viața naturii în complexitatea ei, Constable evită efectele excepționale, atît de dragi romanticilor. Mai mult încă, protestează împotriva fenomenelor «prodigioase, uluitoare». Nu pictează nici zorile, nici apusurile de soare. Nu-i place nici toamna, nici iarna. Preferă primăvara și pictează acea continuare a primăverii care este, în Anglia, însăși vara.

Cu această simplitate fundamentală în felul său de a simți și cu această seriozitate morală, Constable vrea să confere durabilitate și calm acelor aparențe trecătoare, evanescente. Și scrie: «Aș dori ca pictura mea să poată reda lumina, roua, adierea vîntului, florile înflorind, prospețimea; nimic din ce a fost pînă acum reprezentat de vreun alt pictor». Acesta este romantismul lui Constable: reprezentarea vizuală a impalpabilului. Dar, privind cîteva din pînzele sale, cine oare ar îndrăzni să afirme că n-a reușit? Este aci un caz tipic de miracol săvîrșit prin artă.

Fidelitatea față de principiul său naturalist e absolută. Dacă trebuie să renunțe la măreție, renunță: «Grandiosul nu e făcut pentru mine, iar eu nu sînt făcut pentru grandios . . . Arta mea limitată se găsește sub fiece ulucă, pe fiecare cărăruie . . . Gîndească oricine ce vrea, dar cel puțin arta aceasta îmi este proprie și m-aș mulțumi mai curînd cu cel mai mic domeniu, fie chiar cu un *cottage*, decît să trăiesc într-un palat aparținînd altuia». Constable își dădea probabil seama că a te mulțumi cu «un mic domeniu», însemna de fapt «măreția». Este cert că nici Ruskin și nici ceilalți critici englezi nu au observat lucrul acesta, și așa se face că după Constable, arta engleză a intrat în declin. Cineva a înțeles-o totuși. Și acest cineva a fost un critic francez anonim, redactor al revistei *Le Constitutionne* (probabil Thiers), care, în 1824, scria despre tablourile lui Constable: «Cauza reală a inferiorității noastre în arta peisajului provine desigur de la faptul că nu imităm destul de fidel și destul de îndeaproape natura, și din faptul că nu vrem să facem *studii* pur și simplu . . . Nu sîntem destul de *de treabă*, dacă se poate spune astfel, pentru a egala aceste capodopere; această predispoziție devine sensibilă mai ales în peisaj. Noi nu am vrut niciodată să ne mulțumim cu pămîntul nostru, am aspirat întotdeauna la Elveția sau Italia». Criticul era demn de Constable; și tocmai pentru că

ideile lor au devenit un patrimoniu comun, pictura franceză a fost, mai tîrziu, în stare să creeze minuni.

Ideile lui Constable asupra istoriei picturii peisajului sînt deosebit de pătrunzătoare și foarte obiective. El recunoaște valoarea artistică a unor stiluri foarte îndepărtate de al său și percepe originile propriului său gust. « La Veneția, inima culorii, acolo unde adevărata artă de imitație a fost pentru prima dată înțeleasă, peisajul a căpătat un rang și un caracter hotărîtor.» La adresa manieriștilor are, dimpotrivă, o notă polemică: « Dacă manieriștii n-ar fi existat niciodată, pictura ar fi fost întotdeauna mai ușor înțeleasă». Se știe că manieriștii își arată îndemînarea mai cu seamă în precizia mecanică. Constable spunea despre opera unuia dintre colegii lui că « e foarte meritorie ca lucrare de ceasornicărie».

Dacă, după ce am acordat toată atenția noastră ideilor lui Constable, trecem acuma la picturile lui, întrezărim la el două naturi: un realist minuțios, îngrijit, tenace, fără avînt și un romantic exaltat și monumental. Cînd una din aceste naturi predomină, valoarea artistică se atenuează sau dispare. Cînd, dimpotrivă, coincid, cînd realistul se exaltă în contact cu romanticul și cînd romanticul se exprimă prin intermediul realistului, iau ființă capodoperele. Există o scurtă perioadă în viața lui Constable, de la 1821 pînă la 1825, cînd coincidența se produce cu o spontaneitate deosebită: este perioada cea mai fericită a artei sale. Înainte de 1820, domină de cele mai multe ori realistul; după 1825 se dezlănțuie romanticul. Dar, desigur, chiar în perioadele lui minore, geniul său are, din cînd în cînd, scînteieri.

Astfel la Victoria and Albert Museum există un desen cu tușe de acuarelă, datînd din 1803 și reprezentînd magazii și nave pe Orwell, în care corectitudinea desenatorului cedează în fața libertății poetului liric pentru a exprima o viață tihnită și singuratică. Forma acestui desen este deja impresionistă în sensul că aderă la sensibilitatea artistului, fără nici o urmă de manieră convențională. Este tot atît de liberă, ca forma unui desen de Monet din 1870.

O capodoperă va lua ființă în 1809: *Malvern Hall*. Este o sinteză între stilul liniștit, sîrguincios, obiectiv din prima perioadă, și stilul chinuit, pictural, liric al maturității. Prim-planul și arborii în tonuri albastre, apa în albastru deschis, casele în roz și albastru deschis, cerul în gri. Efectul tonurilor întunecate din primplan pe un fond deschis pregătește tema lirică a casei roz: este o aspirație la delicatețe. Totul este de o neasemuită prospețime. O natură senină, plină de nuanțe în reflexe, plină de o bogăție de viață, de o frumusețe vărătecă. Este interesant de

observat că peisajul este un parc, casa o clădire aristocratică și Constable un poet care n-a descoperit încă lumea sa specifică de viață umilă, săracă și sălbatică.

Această căutare a lumii sale a fost lungă și grea. În 1811 a pictat *Dedham Vale* (colecția Granville Proby) în care interesul panoramic domină. Cîteva tonalități în maniera lui Rubens în primul plan, cîteva subtilități de verde-gri și de roz-albastru nu sînt deajuns pentru a înlătura caracterul de decorație topografică.

Primejdia la care se expune din ce în ce mai mult, pe măsură ce tehnica lui atinge maturitatea, se vede limpede în lucrarea intitulată *Flatford Mill*, din 1817. Abilitatea sa atinge aici punctul maxim; scena naturală ne apare evident, în profunzimea perspectivei sale, în proporțiile sale, în precizia detaliilor. Dar stilul nu este unitar. Ai impresia că formele sînt văzute în ele însele, așijderi culorile și luminile, iar rezultatul final este haosul în natură, și nicidecum stilul pictural. Figurile sînt desenate ca și cum luminile și umbrele nici n-ar exista. Pictura este netedă, pentru a preciza formele ca și cum n-ar exista contraste de lumină și umbră care cer o suprafață zgrunțuroasă. Este o lucrare impecabilă a unui discipol al lui Hobbema; dar personalitatea și suflul poetic lipsesc. Există soliditate, îndemînare, conștiință artistică, dar nu și impuls, libertate, creație.

Vizitarea cîtorva țărmuri marine a fost de mare folos stilului lui Constable. Lipsesc copacii, este mai puțină varietate pitorească. Pictorul este antrenat spre sinteză, spre efecte de ansamblu. Reprezentarea este mai ușoară. Artistul e mai liber să se gîndească la felul său de a picta. Către 1819 a lucrat peisajul *Weymouth Bay*. Plaja este brun-gălbuie, în planul doi o pajiște verde, mai departe un deal violet. Norii în contraste puternice, de un gri-negru și de un albastru-gălbui se îngrămădesc pe cerul albastru. Marea și pămîntul vibrează în așteptarea furtunii. Toate detaliile exprimă această reacție în fața primejdiei, fapt care dă stilului o valoare unitară. În 1821, Constable scria: «Cerul este nota-cheie, diapazonul, organul principal al sentimentului». El simțea în apropierea furtunii expresia furtunii din spiritul său.

Harwich, marea și farul, datează, se pare, din 1820. O mică plajă pietroasă, un far cu contraforturi, marea, cerul imens. În fața imensității mării și a cerului, Constable își simte micimea, fragilitatea, deopotrivă cu aceea a farului. Este individul în fața infinitului, omul în fața universului. N-a mai rămas nimic din tradiția pitorească, nimic nu e lăsat în voia capriciului. Umilința omului în fața naturii face să dispară toate strălucitoarele tradiții ale secolului al XVIII-lea. Fiece obiect al naturii încetează de a mai aparține naturii pentru a deveni un accent al stilului.

În după-amiaza zilei de 21 decembrie 1822, între ora unu jumătate și patru, Constable a contemplat norișorii albi care se perindau pe cer și i-a reprodus în două mici tablouri, *Privind spre Sud* (colecția Sir Farquhar Buzzard). Vîntul e destul de răcoros și plăcut. Constable e încîntat de acești nori; nu se ocupă de pămînt; pictează doar norii și cerul. Norii nu par amenințători; sînt albi, abia la trei ceva mai denși decît la unu jumătate, iar cerul — albastru deschis. Motivul e astfel anulat; rămîne doar contemplația afectuoasă și senină a acestui alb pe albastru, a acestei vieți îndepărtate, a acestei clipe trecătoare. Și arta izvorăște spontan din penelul lui Constable.

O atare libertate a pictorului este o excepție în toată istoria artei anterioare. Constable a profitat de această libertate pentru a face o întreagă serie de capodopere, care l-au ridicat la rangul de artist absolut. A pictat tablouri mari, de loc finisate după legile tradiționale ale artei, nici după necesitățile reproducerii obiective a naturii, ci într-un stil propriu. Cînd a reușit să exprime tot ceea ce reclama imaginația sa, cînd și-a creat o a doua realitate, paralelă cu realitatea din natură, dar independentă de ea ca realitate picturală, a respectat opera săvîrșită, a știut să se oprească la timp, fără să țină seama de prejudecățile academice ale artiștilor și ale publicului vremii sale. Totuși nu era suficient de rebel pentru a nu-și da obolul opiniei publice. De aceea, păstrîndu-și tablourile făcute în stilul său personal, a trimis la expozițiile Academiei numai replici pictate conform prejudecăților vremii. A pictat așadar mai multe perechi de tablouri, de dimensiuni asemănătoare, din care unul era finisat după gustul lui Constable, și socotit și astăzi o simplă « eboșă », iar celălalt migălit după gustul publicului. Totuși Constable era pe deplin conștient de faptul că marile sale eboșe erau adevăratele tablouri, adevăratele capodopere: a afirmat aceasta în scrisori încă inedite. Tablourile finisate pentru public nu erau, dimpotrivă, decît niște lucrări cu caracter practic: lucrări executate pentru a se conforma tradiției, pentru a-i atrage pe critici. Să fie de mirare că « eboșele » sînt capodopere, iar tablourile finisate pentru public opere nereușite? Ce păcat că geniala conștiință a lui Constable nu s-a putut manifesta în mod explicit și nu a putut deci să-și pună pecetea, pecetea adevăratei sale capacități de creație, pe pictura europeană! Constable a exercitat o influență puternică, însă prin operele sale finisate pentru uzul publicului. Cincizeci de ani mai tîrziu, în Franța, a trebuit reluată această bătălie pentru libertatea « finisării », bătălie pe care Constable ar fi știut s-o ducă la bun sfîrșit, dar pe care n-a îndrăznit s-o dea.

Prima sa pereche, eboșă și tablou finisat, a fost pictată în 1821; este vestitul *Car cu fîn*. Tabloul finisat (fig. 16) a fost expus la Luvru în 1824 și a constituit cel mai mare succes al lui Constable. În pofida respectului său față de tradiție, a fost într-adevăr considerat ca o revoluție în pictură. În eboșă (fig. 17) există o luare în posesie a spațiului; spațiul este deci reprezentat pictural, și nu după o perspectivă științifică, ca în tabloul finisat. În eboșă, fiecare imagine trăiește în măsura în care participă la lumină. Lumina conferă unitate stilului. Lumina scoate la iveală sau ascunde, dă viață sau distruge, se oprește să mîngîie sau dispare — după dorința artistului, după cum se simte el mai mult sau mai puțin emoționat. Dimpotrivă, tabloul finisat prezintă lucrurile în ele însele și, în plus, aruncă un efect de lumină asupra lor, atrăgînd atenția privitorului în două direcții care nu coincid niciodată. Una reprezintă o viziune empirică sau prozaică asupra unui ținut; cea-laltă este interpretarea poetică a luminii. În tabloul finisat, terminat, totul are o fixitate aproape moartă; toate detaliile, în obiectivitatea lor, sînt cufundate într-o indiferență generală.

Priviți acoperișul. În eboșă este o masă de penumbră care ia parcă parte la viața universului, care dă impresia de infinit. În tablou apar o serie de olane, existînd pentru ele însele, limitate, finisate, întocmai ca în lucrarea unui meșteșugar. Același lucru poate fi spus și despre apa rîului sau despre figurile omenești.

Culorile care sînt în eboșă însăși materia luminii, în tablou devin doar un înveliș inutil care îmbracă o formă deja existentă prin ea însăși. Livada, în depărtare, este galbenă. Acest galben pare o tentă moartă în tablou, în timp ce în eboșă, este o lumină prețioasă. În eboșă, sclipirile argintii ale norilor în apă se contopesc cu reflexele brune ale pămîntului umbrit. În tablou, apa nu mai e decît o gradație monotonă de un verde-gri, lipsită de orice fluiditate. Pe cerul tabloului sînt nor fără vînt și fără furtună, niște nori de hîrtie. În eboșă presimți într-adevăr furtuna care vine din înaltul cerului; ea justifică contrastele de lumină și de umbră de pe pămînt, dă viață, prin vibrațiile ei, bătrînilor arbori, case și ape. Nici un fel de agitație; există în această viziune unitară doar un freamăt care se potolește în contrastul cromatic.

Fiecare tușă a eboșei reprezintă participarea sufletului artistului la viața naturii. Tabloul, dimpotrivă, este demonstrarea unei realități. Poezie și proză, dragoste și indiferență, infinit și finit, cunoaștere prin imaginație și cunoaștere prin inteligență, rar să se fi opus cu mai multă limpezime ca în aceste două tablouri.

Dar chiar opera finisată pentru public păstra un ecou îndepărtat al sensibilității și poeziei care stăteau la baza eboșei. Ecoul a fost suficient pentru a-i inspira în 1824 pe pictorii francezi. Și aceasta servește nu atît pentru a aprecia tabloul finisat cît pentru a simți miracolul săvîrșit în eboșă.

Mai există și o altă pereche «eboșă» și «tablou finisat». Este *Catedrala din Salisbury, văzută din grădina episcopului*, datînd din 1823 (fig. 18 și 19). Eboșa este una din lucrările cele mai pline de elan, cunoscute de istoria picturii. Este o armonie de tonuri, de brun și de albastru deschis, iradiind o lumină ce dovedește o inepuizabilă imaginație creatoare. Copacii, deși luminați, au tușe întunecate, pentru a lăsa clopotniței lumina cea mai puternică. În jurul acestei lumini crengile par că dansează cu o ușurință și o grație incomparabile. Toate acestea le vom regăsi abia la Cézanne. În tabloul finisat se insistă asupra frunzelor luminoase, ceea ce, de bună seamă, este o indicație practică. Bolta de frunziș devine o curbă materială a crengilor. Iar catedrala și-a pierdut imponderabilitatea sa de fantomă argintie. Pictura catedralei se mărginește la un inventar al galeriilor, a turlelor și acoperișului. Opera de artă a dispărut. A rămas o simplă constatare topografică.

Într-o altă pînză de tipul eboșei, reprezentînd tot *catedrala din Salisbury* (fig. 20), contrastul dintre clar și obscur este foarte puternic, exprimă o frămîntare și o anumită cruditate. Tabloul e de o minunată vigoare, părînd a exprima cu o voință de fier energia naturii. Este o operă agitată, desigur, poate că pitorescul apare în ea din nou. Dar soliditatea compoziției, evidența efectului sînt *catarsisul* acestei agitații, absorb pitorescul în pictural. Bogăția culorii este remarcabilă: arborii sînt negri în umbră și roșii în lumină, norii sînt pete albe și roșii pe un fond albastru, malul este brun-roșcat, apa de un albastru-negru.

O altă pereche celebră este cea a *Calului sărind*. Datează din 1825. În apropierea unui loc îngrădit, pictorul avusese senzația dezordinei iscate de om în natură; simțise efectul dramatic și-l reprezentase înălțînd primul plan, coborînd orizontul, accentuînd construcția în profunzime, alternînd clarul și obscurul ca și cum acestea s-ar fi aflat în luptă, accentuînd tonurile întunecate în masa copacilor și în nori. Constable își reduce aici paleta la minimum: numai brunuri în prim-plan, gradații de gri în apă și în cer. Dar, pentru a varia luminile și umbrele, nu numai că îngroașă foarte mult pasta de culoare, dar o și sculptează cu cuțitul în așa fel încît să îmbogățească nuanțele culorilor deschise și ale celor închise, cu ajutorul reflexelor pe care lumina naturală le produce pe o suprafață zgrunțuroasă. În acest fel, el redă haosul motivului natural printr-o ordonare care-i era perfect adecvată și, în conse-

cință, cu deosebită claritate și eficacitate. Acest nou sistem tehnic nu este lipsit de consecințe. Materia e mai frumoasă decît în *Carul cu fîn*. Masele de culoare sînt frumoase prin ele însele, prin consistența lor, prin volumul lor. Este suficient să privești norul amenințător al eboșei pentru a simți valoarea volumului. Dar această realizare a efectului de lumină prin volume este periculoasă pentru gust. Fluiditatea luminii dispare. Efortul tehnic, admirabil, absoarbe prea mult activitatea artistului. Echilibrul dintre tehnică și artă persistă; dar începe să manifeste și oarecare instabilitate.

În tabloul finisat, compoziția este mai puțin reușită, nu numai pentru că arborele din prim-plan, acum plasat în centru, întrerupe impresia de profunzime, dar și pentru că opoziția dintre formă și culoare se accentuează. Intensitatea și densitatea culorilor sînt păstrate, dar s-a strecurat acolo o formă care le este străină. Stratul gros de culoare cere o formă sumară. Dacă forma aceasta devine precisă, ceea ce era volum și stil devine realitate iluzorie și, în consecință, o eroare de gust.

O altă comparație aruncă și mai multă lumină asupra acestei probleme. Să luăm lucrarea *Un șanț în Helmingham Park*, pictat în 1823. Pămîntul, o punte de lemn, cîțiva copaci seculari, toate aceste elemente sînt pictate în gradații de brun. Alburile și albastrurile apar numai în cer. Acordul dintre cele două gradații — al tonurilor brune și al celor albastre — e desăvîrșit. Compoziția este concavă, cu o mișcare învăluitoare; mișcarea trunchiurilor are măreția lui Michelangelo, severitatea lui Rembrandt, libertatea lui Constable.

Să vedem acum ce i-a sugerat acest *Șanț din Helmingham Park* lui Constable în 1830. Simțul monumentalului, valoarea lirică au dispărut. Abilitatea constă în a da iluzia materială a scoarței copacilor prin grosimea stratului de culoare. Nu mai e vorba aici de stil, ci de bucătărie picturală. Și tocmai atunci cînd spiritualitatea dintr-însul se atenuează, Constable se străduiește să arate contrariul.

Hadleigh Castle care datează din 1829 ne prezintă o formă agitată care ar vrea să ne emoționeze: o ruină în fața mării sub un cer de furtună. Dar totul devine confuz. Este o pagină de retorică romantică.

Iluzionism material și retorică romantică: acestea sînt cele două pericole pe care Constable nu mai știe să le evite după 1825. De îndată ce realitatea nu mai era subordonată subiectivității stilului, își făcea apariția iluzionismul. De îndată ce impulsul romantic pierdea contactul cu realitatea, el nu mai devenea liric, ci retoric.

Constable a mai pictat lucruri frumoase și după 1825, dar momentele cele mai fericite ale creației sale trecuseră. Libertatea și îndrăzneala geniului său trezeau

o reacție din ce în ce mai puternică. Chiar și prietenii săi cei mai vechi îl acuzau că nu-și finisează operele, iar ziarele îl socoteau nebun. De aci înainte Constable va înfrunta impopularitatea prin vivacitatea contrastelor sale cromatice, sau va accentua îndemînarea execuției pentru a-și impune arta prin iluzia luminii naturale. Dar, într-un fel sau altul, n-a mai putut evita să se simtă surplusul și intenția deliberată, iar tehnica lui minunată să nu-i sugrume inspirația spontană. După ce se avîntase în viitor, ajungînd să realizeze exemple perfecte de pictură impresionistă, se întoarce la un realism meschin și mecanic sau la un romantism declamatoriu.

Alături de Constable, deși pe un ton minor, un alt englez — Bonington — a sugerat picturii franceze a secolului al XIX-lea cîteva accente noi. Născut în 1802, mort în 1828, învățînd meșteșugul picturii în Franța, întîi cu un pictor obscur, — Louis Francia — apoi cu baronul Gros, prietenul lui Delacroix, se stabilise din 1816 sau 1817 în Franța, unde a rămas aproape pînă la moarte, cu excepția a două călătorii: una în Anglia în 1825, iar alta în Italia în 1826. A fost, desigur, un copil-minune. Nimeni altul mai mult decît el n-a avut delicatețea tușei picturale, armonia fermecătoare a culorii, înțelegerea limpede a efectului, facilitatea execuției. A rămas străin de arta neoclasică pe care o vedea în jurul său. Pînzele sale cu personaje sugerează plăcerea unei bogății coloristice, al cărei fast pompos nu era corectat decît de ușurința lui naturală (fig. 21). În peisaje i s-a întîmplat uneori să simtă, dincolo de agrementul culorilor, frumusețea unei atmosfere luminoase. Spre exemplu într-o *Marină* (fig. 22). Toate aceste daruri i-au adus lui Bonington un succes imediat și au ajutat pe Delacroix și pe alți peisagiști francezi să se îndepărteze de gustul neoclasic. Așa că importanța lui Bonington în ceea ce privește istoria gustului este foarte mare. Este mai mică însă în istoria artei, deoarece viziunea lui atît de firesc și de naiv nouă, atît de agreabilă, nu era întovărășită de o lume sentimentală și imaginară nouă, capabilă să absoarbă în întregime pitorescul într-un stil pictural. Este desigur o cruzime să ceri aceasta de la un pictor mort la 26 de ani, dar aceasta face parte din cruzimea criticii. A abordat în treacăt teme variate, dînd fiecăreia o expresie delicată și plăcută. Dar nu a creat motive care să-i aparțină. Cuvîntul lui a fost revelator mai ales pentru că a fost spus de alții. Cea mai mică pată dintr-un peisaj al său, cea mai mică tușă de lumină într-unul din interioarele sale, sînt admirabile făgăduieli. Moartea l-a răpit la începutul carierei, împiedicîndu-l să dea satisfacție acestor așteptări.

CAPITOLUL III

DAVID

Poate să pară straniu că acea reînnoire spirituală care a întovărășit zorile secolului al XIX-lea și al cărei simbol este Revoluția franceză să fi zămislit imediat un mare artist în Spania — pe Goya, un altul în Anglia — pe Constable, în timp ce, dimpotrivă, în Franța a trebuit să se aștepte anul 1824 ca să apară personalități artistice noi, pe deplin formate. Și totuși, cauzele acestui fenomen sînt foarte explicabile. Revoluția provocase căderea *Republicii Literelor*, adică a acelei clase de amatori de literatură căreia orice scriitor năzuia să-i fie pe plac. Din același motiv a dispărut și *Republica Artelor;* i s-a substituit mai întîi voința unui parlament, apoi aceea a unui dictator. Datorită acestei situații sociale, ruptura cu tradiția artistică denumită « reîntoarcerea la antichitate», generală în Europa, a luat în Franța un aspect mult mai categoric.

Nu este vorba de tradiția clasică, atît de vie în tot secolul al XVIII-lea, tradiție care suportă cele mai variate capricii, cu posibilități de a se depăși pe sine însăși în numele identificării naivului cu clasicul realizată de un preromantism mai mult sau mai puțin idilic. Fragonard în Franța, Piranesi în Italia au aparținut acestei tradiții și au realizat capodopere. Hotărît nu, fiindcă reîntoarcerea la antichitate pretinde să corecteze tradiția clasică și s-o facă mai riguroasă, golind-o, de fapt, de orice umanitate. E vorba despre opera lui Winckelmann, adică de o operă arheologică — poate chiar filozofică și științifică — dar în orice caz antiartistică, pentru că este anticreatoare. Din moment ce se pierduse credința în arta actuală, din moment ce exista convingerea că unele copii romane după statuile grecești întruchipau perfecțiunea artistică, nu rămînea decît să se compună picturi cu fragmente copiate după sculpturile antice. Toate acestea n-aveau nimic de a face cu arta. Nu

pentru că întoarcerea la antichitate ar fi fost atît de străină de viața timpului, așa cum s-a crezut. În timpul Revoluției și al Imperiului, Roma, foarte bine cunoscută, și Grecia, mult mai puțin cunoscută, ajunseseră la modă în simbolurile religioase și politice, în viața socială și în costume. Dar, dincolo de modă, voința, care impunea compoziții picturale concepute ca niște plagiate de perfecțiuni constatate de «rațiune», corespundea, prin caracterul său utilitar, unei alte voințe, acea care punea arta în slujba ambițiilor politice, cu acea circumstanță agravantă că înșiși «liberalii», adică cei ce pretindeau să răstoarne tradițiile politice ale dictaturii, de pildă Benjamin Constant, «își făceau un fel de glorie din a salva» tradițiile literare și artistice, reprezentate de reîntoarcerea la antichitate. Ei meritau satira lui Alphonse Rabbe, care se mira în 1823 că «tocmai cei ce susțin cu cel mai mare curaj și talent doctrinele generale ale politicii moderne», rămîn cu îndărătnicie «în ariergarda perfecționării în domeniul artelor», încăpățînîndu-se «să înainteze cu piciorul stîng și să stea nemișcați cu celălalt».

Imitarea antichității a fost adesea *pastișa* antichității. Cînd l-a pictat pe *Brutus*, David nu numai că l-a luat pe Brutus și Roma de la statuile antice, dar i-a și scris lui Wicar, care se afla atunci la Roma, să caute o pieptănătură de bacantă, să i-o deseneze și să i-o trimită, oricare ar fi, numai să fie «o pieptănătură de stil». Acest sistem avea consecințe grave. După cum observa doamna de Staël, era incompatibil cu «originalitatea naturală». «Poate că nu sîntem în stare să fim, în ceea ce privește artele frumoase, nici creștini, nici păgîni; dar dacă imaginația creatoare va renaște vreodată în oameni, aceasta nu se va întîmpla în nici un caz imitînd pe cei vechi.» Întrucît antichitatea lăsase numai sculpturi, nu și picturi, pictura care imita arta antică reprezenta mai curînd statui goale decît imaginile unor oameni înveșmîntați care s-ar plimba pe stradă. Stendhal observa: Această pictură «nu poate zugrăvi decît trupuri; ea este, fără îndoială, incapabilă să zugrăvească suflete». Iar Guizot: «Sculptura nereprezentînd decît o stare imobilă, pasivă, nuditatea este mult mai puțin neverosimilă» decît în pictură, unde scenele reprezentate au totuși uneori nevoie de acțiune. «Puritatea ductului liniar» era, desigur, o cucerire a noii școli și reprezenta «corectitudinea desenului». Dar cum puritatea ductului ducea la un finit al detaliilor împins la extrem, *ansamblul* rămînea sacrificat, așa cum foarte bine observa Guizot. Iar ansamblul unui tablou corespunde cu «corectitudinea gîndirii».

În sfîrșit, culoarea era și ea sacrificată. David a disprețuit culoarea, ca fiind partea cea mai materială a picturii. Tablourile sale cele mai reușite, din punct de

vedere coloristic, sînt tocmai cele în care există foarte puțină culoare, acolo unde culorile se reduc la nuanțe de tonuri neutre, ca în *Doamna Récamier*. Totuși, spre sfîrșitul vieții, în 1817, exilat la Bruxelles, David scria: « Dacă aș fi avut fericirea să vin mai de timpuriu în această țară, cred că aș fi devenit un colorist». Se înșela. Cînd, în 1824, David a expus la Paris pînza *Marte și Venus* în care voia să arate noul său colorit — un colorit viu, flamand, — cunoscătorii și-au dat seama (și-au exprimat această părere prin Thiers) că noua culoare nu se potrivea stilului lui David, că nu era decît o suprapunere a unei abstracțiuni cromatice peste o abstracțiune formală, fiind mai curînd « colorism» decît culoare, și că, pentru a nu te simți enervat de culoarea lui David, trebuia să te întorci la *Horați*.

În ciuda tuturor acestor consecințe, reîntoarcerea la antichitate însemna un ideal. Mai mult chiar, ea s-a identificat — de altfel foarte arbitrar — cu idealul « rațiunii». Nimeni n-a putut explica însă vreodată ce poate însemna rațiunea în artă. Cert este că dacă un raționalism rezonabil e folositor atît în artă cît și în viață, raționalismul care dezbate doar principii abstracte a fost în diferite epoci nimicitor pentru artă, și aceasta mai cu seamă în timpul Revoluției și al Imperiului. David spunea: « Artistul trebuie să fie un filozof. Geniul artelor trebuie să aibă drept călăuză doar făclia rațiunii». Quatremère de Quincy supralicita această idee adăugînd: « Să considerăm deci arta ca o știință». « În loc să ceară realității impresii vizuale și practicii meseriei mijloacele de a le exprima, artistul va urmări, cu ajutorul metodelor logice, investigarea secretelor naturii» (Benoit). Stendhal acuză școala lui David de a fi o « știință exactă ca și aritmetica, geometria și trigonometria». Exagerează. Mai întîi, veleitățile științifice și filozofice ale pictorilor rămîn veleități. În plus, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea idealul științific îl constituiau nu atît matematicile cît științele naturale, care abia atunci își luau avîntul. Științele naturale dăunează mai puțin artei decît matematicile, datorită faptului că presupun observarea naturii. Spiritul « științific» l-a îndreptat pe David spre corectitudinea anatomică, dar nu și spre interesul pentru perspectivă. L-a condus de asemenea prea mult către « tipologie» și către « compoziția simbolică». Boli ale epocii, care de altfel puteau aduce oarecare lumină, în măsura în care echivalau cu « căutări ale esenței». De fapt esența nu este nici ea, în artă, decît o metaforă. Nu există altă esență, în artă, decît arta: într-o imagine nu poate exista altceva decît natura imaginii. Totuși, cînd un artist caută esența unei realități naturale, înseamnă că vrea să exprime sinteza adevăratelor ei aspecte, sau cel mai intim aspect al ei; și, în acest caz, « căutarea esenței» înseamnă « rigoarea căutării», atitudine

morală foarte binefăcătoare în artă. Această căutare a făcut ca David și școala lui să urmărească redarea unui maxim de expresie printr-un minim de mișcări și de gesturi: îndreptare utilă adusă gustului baroc.

Ceea ce putea rezulta mai bun era « o proză virilă și viguroasă », așa cum a definit Delacroix o pînză de David. Dar totuși este vorba de proză, nu de poezie; proză pentru că arta era considerată drept mijloc, nu scop: un mijloc de a vehicula valori morale, sociale, politice.

Cu alte cuvinte, exprimarea artistică a Revoluției franceze nu a fost o exprimare liberă. Pentru a regăsi o artă liberă a fost nevoie de o lungă așteptare fiindcă, în artă ca și în viață, libertatea, o dată pierdută, se recîștigă cu greu. Trebuie să amintim pe de altă parte că, după Tocqueville, nu libertatea politică a figurat printre motivele principale care au pregătit Revoluția. Mult mai mare și mai important a fost interesul pe care-l arătau oamenii pentru binele public, interes plin de pasiune care a făcut ca valorile politice și civice să domine valorile artistice. Academiei, care, în 1792, pentru a se salva, voia să-i încredințeze predarea unui curs David îi răspunde: « Am făcut pe vremuri parte din Academie. *David, deputat în Convenția Națională* ». El sublinia astfel scopul politic și practic al artei, preocupare pe care o împărtășeau toți ilustratorii lui Napoleon. « Protestînd împotriva oricărei confuzii între „artele geniului“ și „artele luxului“, ei contestă celor dintîi dreptul sau chiar puterea de a se putea menține singure în sfera abstractă a frumosului și le impun obligația de a produce opere de folosință imediată în raport cu interesul *pozitiv* și cu *instituțiile practice* ale unei națiuni. Arta își va propune deci un scop utilitar, care nu ține de necesitățile unui cenaclu de privilegiați ci de necesitățile națiunii, ale maselor mai degrabă decît ale oamenilor cultivați. Ca și în Grecia, unde erau cheia și baza legislației, artele trebuie să devină, la moderni, o instituție sensibilă, o legislație mută și veșnic elocventă, care să înalțe gîndurile și să purifice caracterele. Ce utilizare mai sublimă a artelor decît acest soi de sacerdoțiu ! » (Benoit).

De fapt, exista conceptul artei ca « frumusețe pură neoclasică și indiferentă » derivată din Winckelmann, și conceptul unei « arte expresive, utile, sociale » așa cum o impunea viața politică a Revoluției și a Imperiului. Cele două idealuri erau antagonice. Polemici numeroase s-au iscat în lumea criticilor. De pildă între Quatremère de Quincy și Émeric David. David și școala lui însă au contopit cele două idealuri, afirmînd cînd pe unul, cînd pe celălalt, și asimilînd astfel, de fapt, după nevoie, o tehnică neoclasică sau una expresivă.

S-a crezut că există la David un contrast între teorie și temperament. Temperament realist, el s-ar fi simțit îngrădit de teoria neoclasică. Dar contradicțiile teoretice ale lui David sînt de așa natură încît afirmațiile lui se anulează reciproc. Ele explică deopotrivă *Horații* și *Încoronarea lui Napoleon*.

Se știe că primele sale opere nu erau încă neoclasice, ci aparțineau acelui manierism al secolului al XVIII-lea al cărui cel mai de seamă reprezentant a fost Boucher. De la început, David arată o oarecare insensibilitate față de culoare și un interes foarte viu pentru mimica fețelor. Un fragment din Étienne Delécluze explică acest interes: « Vezi, prietene, îi spunea David lui Étienne, iată ce numeam eu atunci *anticul pur*. După ce copiam capul acesta cu multă grijă și multă migală — cînd mă întorceam acasă îl făceam pe acesta pe care îl vezi desenat alături. *Îl dregeam cu sos modern*, cum spuneam eu pe vremea aceea. Îl făceam să-și încrunte puțin sprîncenele, îi ridicam pomeții, îi deschideam ușor gura, în sfîrșit, îi dădeam ceea ce modernii numesc *expresie* și ceea ce astăzi eu (aceasta se petrecea în 1807) numesc *strîmbătură*. Înțelegi, Étienne? — Da. — Și totuși sîntem tare încurcați cu cei care ne judecă astăzi, adăuga maestrul, fiindcă dacă am lucra întocmai după principiile celor vechi, lucrările noastre ar fi socotite reci».

Problema pare, deci, foarte clară. În 1807 încă, David simțea că simpla imitare a antichității era rece și fără viață. Și se îndepărta de ea pentru a introduce *expresia*, fără a-și da seama că această expresie, chiar cînd nu era o *strîmbătură*, nu putea fi expresia ideală sau artistică, ci era mimica fețelor, adică expresia practică, retorică. Stendhal a observat aceasta în 1824: « vreți să știți ce se poate găsi, tot timpul, la Salonul din anul acesta în loc de expresie? Imitarea lui Talma».

De la expresie la realism nu e decît un pas. Aceeași grijă de *meșteșugar* pe care o avea David cînd imita antichitatea, o depunea și atunci cînd imita un obiect din natură. În *Distribuirea drapelelor* un contemporan admira, la diferiți soldați, « figura, statura, coapsele chiar . . . care au caracteristica armei din care fac parte, un vînător din infanteria ușoară cu trupul îndesat și gamba scurtă, însușiri căutate la cei aleși pentru acest scop». Era un realism cursiv, o foarte netă și precisă transcriere a realității, fără imaginație și cu foarte puțin sentiment. De aci acuzația de lipsă de umanitate formulată atunci și repetată mereu împotriva picturii lui David. Dar structura tehnică își avea importanța ei. Domnul Émile Blanche crede că această tehnică este o artă: « O artă directă, facilă chiar atunci cînd pare căznită, o artă realistă, un lucru bun de meșteșugar conștiincios, în felul lui Jacob sau al lui Riesener; ceva *bine făcut*, discret, care nu caută să arunce praf în ochii nimănui».

Domnul Blanche nu-și dă seama de limitele definiției sale. El definește foarte bine opera lui David, dar nu înțelege că o definește ca și cum ar fi o bucată de proză sigură și ușoară, și nu artă. De fapt, acest realism, departe de a fi artă, era o virtuozitate. Iar producția neoclasică nu era decît tot virtuozitate. Statuie antică sau fragment de natură, subiectele reprezentate se schimbau, însă procedeul era identic: imitația sigură și facilă.

Iar acum să reflectăm asupra celor spuse. David și școala lui au rămas simbolul unui gust al cărui motiv esențial este întoarcerea la antichitate, opus tradiției clasice a secolului al XVIII-lea ca o reformă morală. Întoarcerea la antichitate implică renunțarea la originalitatea firească, subordonează pictura sculpturii pentru că singurele modele care ni s-au păstrat din antichitate sînt sculpturile, este o purificare a liniei care tinde prea mult spre detaliu și sacrifică ansamblul, se ocupă de trupuri și ignorează sufletele. În același timp, în virtutea unei presupuse identități între antichitate și rațiune, se cere artei să aibă certitudinea științei și profunzimea filozofiei. Iar dacă, pe de o parte, această exigență implică pentru artist o nouă rigoare în ceea ce privește investigația, spre a putea da « o proză virilă și puternică », ea îl îndeamnă, pe de altă parte, să accepte obiective așa-zis morale, politice, demagogice — astfel încît se pierde autonomia artei. Dacă se acceptă aceste obiective, trebuie să se renunțe la « răceala » statuii antice și să se găsească o expresie, care să nu mai fie imaginară și liberă, ci *practică;* să se ajungă așadar la un realism temeinic: sigur, dar vulgar. Fie că se îndreaptă spre neoclasicism, fie că se îndreaptă spre realism, evoluția rămîne aceeași în ciuda schimbării subiectelor; este evoluția meșteșugarului, a virtuosului, nu a artistului. Tocmai această *virtuozitate* a lăsat-o David moștenire picturii franceze din secolul al XIX-lea. O virtuozitate obținută pe seama antichității, tinzînd spre romantism și punînd în acțiune dacă nu calitățile de sensibilitate ale sufletului omenesc, cel puțin energia inteligenței și voința de putere.

« Fire tăcută, spirit înclinat spre meditație, tînărul David trăia retras de colegii lui. Nici veselie, nici zburdălnicie, nici glume. Se manifesta la el o maturitate precoce și ciudată » (David d'Angers). Ambiția lui nu cunoștea margini: respins la un examen pentru Premiul Romei, e gata să-și curme zilele. Are o cultură foarte limitată; simte totul ca un *om din popor*, iar indulgența și înțelegerea lui față de oameni izvorăsc tocmai din această latură populară. Fără încetare însă, cu îndărătnicie și tenacitate, vrea să se ridice și reușește, ceea ce-i aduce imediat succesele

de care se bucură un meșteșugar îndemînatic. Totuși, tocmai datorită acestei voințe formidabile și a simțirii lui populare, din lipsa unei libertăți culturale, nu reușește să-și compună o conduită personală nici în artă și nici în viață. Dimpotrivă, se consacră cu un entuziasm orb ideilor ce i se ivesc în cale, ridicîndu-le la rangul de dogmă. Ideile estetice ale unui Vien, ale unui Winckelmann, apoi ale unui Quatremère de Quincy și ideile politico-sociale ale lui Robespierre n-au constituit pentru David decît o singură dogmă. În politică, David a făcut figură de fanatic lipsit de discernămînt. După ce închisoarea l-a vindecat de fidelitatea lui față de memoria lui Robespierre, a găsit un alt erou, pe care l-a considerat imediat al său: Napoleon. Nu și-a dat seama că Napoleon era eroul reacțiunii față de ideile pe care le îmbrățișase. Atitudinea sa foarte demnă în timpul exilului după întoarcerea regelui dovedește că, dacă David i se dedicase lui Napoleon, n-o făcuse din lașitate ci dintr-o incapacitate de înțelegere.

Tocmai din cauza felului său de a recepționa ideile drept dogme de urmat și nu ca material asupra căruia se cuvenea să mediteze, a fost fanatic în politică și sistematic în artă. « Purta boneta frigiană ca o tiară pontificală » (Blanche). Devenea un *tiran* în domeniul său, fără să-și dea bine seama de aceasta. Prietenia dintre David și Robespierre nu a fost o întîmplare. Amîndoi și-au sacrificat mai mult sau mai puțin popularitatea în favoarea unei expresii savante, studiate, aristocratice. Pentru Robespierre ca și pentru Saint-Just « oricine încerca să vorbească limba poporului le devenea îndată și spontan odios; li se părea că prin aceasta Republica decade. Nu o vedeau decît cu pompa lui Cicero și maiestatea lui Tacit ». (Quinet). David a fost însărcinat de Robespierre să întocmească planul serbării din 20 prerial (20 mai — 18 iunie) a « cultului Ființei Supreme ». El a făcut niște alegorii abstracte, incapabile să exprime aspirația către noua religie la care visa Robespierre. Atît alegoria religioasă cît și pompa clasică rămîneau forme goale de conținut, departe de viața pe care David, Robespierre și întregul popor francez o trăiau în mod efectiv.

Nu este just, deci, să-l comparăm pe David cu André Chénier, așa cum ne sugerează Thibaudet. Dimpotrivă, pictura lui David poate fi pusă alături de tot ce e mai abstract în elocința lui Robespierre, de cultul lui pentru eroul antic, de inumana lui sete de puritate, acea puritate care l-a dus la izolare și la moarte, și care — din păcate ! — l-a aruncat pe David în brațele lui Napoleon.

În urma numeroaselor studii făcute după Boucher și Greuze, Vien și Mengs, Caravaggio, Poussin și, bineînțeles, după statuile antice, David a pictat, în 1784, portretul doamnei Pécoul (fig. 26). Atît îmbrăcămintea cît și tipul ei feminin împiedică prezența oricărei urme de neoclasicism în acest portret. Din studiile sale asupra formei clasice, David păstrează numai o construcție solidă, care accentuează, deopotrivă, vitalitatea și vulgaritatea persoanei reprezentate. Vulgaritate pe care culorile — păstoase și tari — o fac aproape de nesuportat. Incomparabila calitate a meșteșugarului și absența artistului sînt evidente.

Tot în 1784 a fost lucrat și *Jurămîntul Horaților* (fig. 23), primul triumf real al lui David, care constituie, fără îndoială, una din prevestirile Revoluției. Vulgaritatea soldățească a Jurămîntului, atitudinea melodramatică a tatălui, durerea afectată a femeilor, te împiedică să conferi acestei lucrări cea mai mică valoare artistică. Dar nimeni nu poate uita că, pentru prima oară, elocința figurată se prezenta cu atîta simplitate, cu atîta autoritate romană, cu un contrast atît de abil între curajul războinicilor și slăbiciunea femeilor. Exista deci aci o forță ilustrativă care poate cu ușurință explica succesul tabloului. Dar, în privința formei și a culorii, este necesar să subliniem că și una și alta sînt la fel de urîte, adică abstracte, de loc simțite, de loc individualizate, cu diferența totuși că această formă urîtă se bazează pe o remarcabilă cunoaștere a formei, în timp ce culoarea urîtă este întovărășită de o totală neștiință a raporturilor cromatice.

În 1784 David avea 36 de ani, fiind născut în 1748. Mai tîrziu va cunoaște onorurile, închisoarea, umilințele Revoluției și ale Imperiului. În 1816 este obligat să emigreze la Bruxelles ca regicid; acolo va și muri în 1825. În 1784, ajunsese la deplina lui maturitate artistică în cele două opere pe care le-am analizat. Evoluția stilului său continuă, dar baza nu se va schimba. Această bază fiind, am spus-o, virtuozitatea, analiza noastră trebuie să vizeze îmbogățirea experienței lui David, pînă la coincidența eventuală între această abilitate și sensibilitatea artistică.

În compozițiile lui David, această coincidență nu se va produce poate niciodată, *Moartea lui Socrate* (1787) este, fără îndoială, compoziția cea mai bine echilibrată, dar tocmai această calitate ține de virtuozitate. *Lictorii aducînd lui Brutus trupurile fiilor săi* (1789) vădește o anumită puritate a detaliului: o natură moartă, grupul femeilor, unde chiar maniera devine mai sensibilă datorită unei vagi aspirații către primitivism: culoarea se eliberează de lumină și de umbră, ca și cum ar vrea să trăiască prin ea însăși. Este însă doar o făgăduială pe care preocupările de ansamblu o distrug. *Sabinele oprind lupta dintre romani și sabini* (1799) a însemnat cel mai

mare succes al lui David, care explică astfel ceea ce intenționase să facă: « Pictînd această pînză, voiam să reprezint moravurile antice cu o atît de mare fidelitate, încît grecii și romanii, privindu-mi opera, să nu simtă în mine un om străin de moravurile lor». Zîmbim în fața acestei iluzii; căci dacă ea ar fi putut, desigur, deveni un motiv artistic, David era incapabil s-o transforme în artă. Învălmășeala din ultimul plan împiedică atitudinile necesare determinării valorilor plastice pure, iar valorile plastice sînt prea abstracte pentru a avea ceea ce se cheamă viață artistică. Tabloul *Leonida la Termopile*, terminat în 1814, însă început în 1800, cu nudurile sale butucănoase, scufundate în nuanțe verde-gri, este o agravare generală a absurdităților estetice din *Sabine*. Cînd a pictat în 1824 lucrarea *Marte dezarmat de Venus*, voind să folosească culori strălucitoare, a adăugat o abilitate alteia, dar, după cum am spus, nu a reușit să-și atingă scopul.

Napoleon l-a smuls pe David antichității pentru a-l constrînge să se ocupe de el, Napoleon. *Încoronarea lui Napoleon I* (1805—1807) schimbă tematica lui David, dar nu și spiritul ei. În loc să reprezinte în serie portrete de statui grecești, David reprezintă în serie portretele împăratului, al papei și ale curții lor, ceea ce era mult mai apropiat de viață. Este cert că printre aceste portrete unele sînt foarte frumoase (fig. 25), ca de pildă *Distribuirea drapelelor* (1810) unde domină, totuși, o atitudine retorică.

Marat asasinat (1793) (fig. 24) este considerat de critici ca Baudelaire și Thoré drept capodopera lui David. Este desigur o operă complexă, pictată în condiții deosebit de favorabile. David era prietenul lui Marat; în chiar ziua cînd moartea lui este anunțată Convenției, David, care prezida adunarea, primește misiunea să eternizeze chipul « martirului Revoluției». În ajunul morții lui Marat, David îl văzuse în aceeași cadă în care a fost omorît; iar atitudinea în care l-a văzut a fixat-o pe pînză. Totul, deci, părea să contribuie la crearea unei opere de artă: impresia vizuală, emoția izvorîtă din prietenie, măreția dramatică a evenimentului, siguranța tehnică a pictorului. Baudelaire notează: « Drama este aici, în toată lamentabila ei oroare și, printr-un straniu tur de forță, care face din această pictură capodopera lui David și una din marile curiozități ale artei moderne, ea nu are nimic trivial sau josnic. Există în această lucrare ceva duios și sfîșietor, în același timp: în aerul rece al acestei încăperi, pe zidurile reci, în jurul băii reci și funeste, plutește un suflet». Toate acestea sînt adevărate. După aceea însă ne întrebăm dacă pînza este, într-adevăr, o operă de artă. Este neîndoielnic că David a fost tulburat de sfîrșitul tragic al prietenului său. Putem nota că, pentru a izola trupul rănit și a concentra atenția

asupra lui, artistul a reprezentat cada plată, fără volumul care ar fi corespuns în mod firesc corpului, ceea ce a dus la un dezechilibru care apasă compoziția. Notele transcrise și atitudinea pe care a ales-o, totul vrea să trezească milă și admirație pentru Marat. Reprezentarea evenimentului tragic nu putea fi făcută cu mai multă claritate: este de o vigoare de neînchipuit. Totul este dus la extrem: galbenul lemnului banchetei, verdele păturii, albul cearceafului și al hîrtiei, paloarea carnației. Totul devine de o precizie neînduplecată. Fondul negru, vast, înspăimîntă. Există, de fapt, o răceală specială în reprezentarea aceasta care, departe de a fi indiferență, este dorința de a duce la paroxism expresia. David nu reprezintă durerea sa proprie la pierderea unui prieten: vrea să facă simțită oroarea acestei scene sîngeroase. Biciuiește nervii și nu sufletul; și dacă am căuta izvorul dintîi al acestei orori, l-am găsi în acea formă abstractă, pe care David o stăpînește la perfecție și care este, în consecință, susceptibilă de-a deveni un instrument al ororii, dar care este prea ușor de stăpînit pentru a deveni calea palpitîndă a emoției. Ne putem da seama deci că vigoarea desenului lui David ar putea să fie totodată neputința lui artistică. Oricum ar fi, importanța acestei opere în istoria gustului e enormă. Ea iese din neoclasicism și sare, fără șovăire, dincolo de romantismul care avea să vină. Prin energia și îndrăzneala reprezentării, este o operă realistă, o anticipare a lui Courbet. Această forță de anticipare, David nu o va mai regăsi niciodată. *Marat asasinat* este poate singurul tablou care ne redă, oarecum, imaginea a ceea ce a fost spiritul Revoluției franceze. Și ne sugerează, în consecință, și care ar fi fost gustul lui David și gustul Revoluției, dacă Napoleon și romantismul nu l-ar fi făcut să devieze.

Bonaparte trecînd Alpii (1800) este prin excelență un portret romantic (fig. 27). Această compoziție ecvestră a fost reprodusă de mii de ori, în bronz și ipsos, pe soclul pendulelor și pe scrinurile din locuințele cele mai modeste, cu dăltița gravorului sau cu creionul, pe tapete și pe ștofe: peste tot. Calul pag, ridicîndu-se în două picioare, escaladează Alpii ca un Pegas al războiului. Acestea le scria Thoré în 1846. Nici n-am putea defini mai bine succesul firesc al discursului adresat poporului pe care David a izbutit să-l realizeze în pînza sa. Totuși limitele unui discurs chiar sub forma unei opere de artă nu rămîn mai puțin restrînse.

Dacă am vrea să cunoaștem însă aspectul cel mai spontan artistic al lui David, nu ar trebui să-l căutăm nici în compozițiile sale clasice sau contemporane, și nici chiar în portretele sale realiste sau romantice. Îl vom găsi în clipele lui de destindere, cînd face un portret fără a se strădui prea mult și pictează pentru simpla plăcere de a picta, fără să insiste și fără să finiseze.

Portretul doamnei Récamier (1800) (fig. 28) a fost întrerupt, din fericire, cînd facilitatea naturală a tușei nu dispăruse complet. David a fost cucerit de grația și farmecul acestei tinereți idolatrizate. În ciuda fastului neoclasic, el nu i-a răpit acestei femei trăsăturile ei individuale. Griul fondului, griul brun al parchetului, se acordă perfect cu galbenul și cu griul canapelei și cu albul amplei tunici. Iar contururile, nefiind foarte finisate, delimitează forma fără a o înăbuși. Peste opera unui meșteșugar desăvîrșit plutește un suflu de grație, care-i conferă valoarea artistică.

Alte portrete de femei au un farmec plebeu, dar plin de o simplitate care le face simpatice: acela al Catherinei Tallart (1795) din muzeul Luvru, de un colorit delicat, al doamnei Sériziat (1795), de asemeni la Luvru, numai tinerețe și zîmbet. O capodoperă din ultima perioadă a lui David e *Portretul baroanei Pauline Jeannin*, fiica lui (1812). E o simplă schiță, dar tocmai pentru că David este eliberat de prejudecățile care îi erau proprii, el a știut să-și exprime întreaga satisfacție de a-și fi putut ridica fiica la un asemenea nivel social. Satisfacție exprimată nu numai în zîmbetul și în ochii fetei, dar și în atitudinea dezinvoltă a modelului și în maniera pictorului.

Cînd această dezinvoltură și satisfacție personală nu apar, și cînd David vrea să-și ducă realismul la limite extreme, se produc adevărate catastrofe. *Portretul doamnei Morel de Tangry și al celor două fiice ale ei*, denumit și *Cele trei doamne din Gand* (spre 1818, muzeul Luvru), dovedește nemăsurata vulgaritate, prostul gust, lipsa de stil la care poate ajunge un pictor manierist atunci cînd nu are nici un fel de frînă exterioară.

Un portret excepțional este cel al *contelui François din Nantes* (1811). Interesul pe care l-a arătat David pentru expresia subtilă a personajului și pentru frumoasele podoabe ale costumului său a fost atît de intens, încît a dat naștere unei demnități solide, burgheze, bine stabilită, puternică. E un stil care anunță gustul epocii lui Ludovic-Filip și arta lui Ingres.

În fond, aportul personal al lui David la istoria gustului înseamnă hotărîre, rigoare, certitudine, precizie în tehnica desenului. El a nesocotit însă autonomia artei, pe care a redus-o la un simplu instrument politic și social. Contribuția lui a fost deci, pe de o parte, de a fi dat Franței conștiința necesității unei ucenicii a desenului mai riguroasă decît în secolul al XVIII-lea, pe de altă parte de a-i fi răpit conștiința obligației de a păstra vie sensibilitatea culorii și a luminii. Culoarea abstractă și forma abstractă au fost, pentru David, două instrumente de cucerire a realității: o realitate brutală și empirică, în afara oricărei imaginații artistice. Prin

aceasta David îl pregătește pe Courbet, dar n-a avut nici o influență asupra celor doi artiști mai mari din prima jumătate a secolului: Corot și Daumier.

Goya nu e decît un biet curtean, Constable e un conservator rural; David este un regicid. Și totuși, el nu ia de loc parte la acea revoluție autentică a artei, la acea cucerire a libertății în pictură, care este meritul secolului al XIX-lea și pe care Goya și Constable au avut curajul s-o înceapă. Ba mai mult: David ne pare tot atît de reacționar în pictură pe cît a fost de revoluționar în politică. Și asta pentru că interesul ce-l acorda artei era mai mic decît cel pe care-l arăta față de viața practică. Iată de ce n-a reușit — sau a reușit numai în mod excepțional — să producă opere de artă autentice.

CAPITOLUL IV

INGRES

Ideii de artă în sensul de « frumusețe pură, neoclasică și indiferentă », idee derivată din teoriile lui Winckelmann, David îi opusese, în felul său, o artă « expresivă, utilă și socială », neoclasică desigur, dar tinzînd spre romantism. Toată arta lui Ingres însă nu este decît un protest împotriva artei expresive, utile și sociale, în favoarea frumuseții pure și indiferente. Și totuși el este încă și mai departe decît David de neoclasicism. Ingres este un romantic, de un romantism foarte personal și foarte straniu, limitat prin însăși eroarea de a se pretinde clasic, limită cu atît mai imperioasă și explicită cu cît romantismul se frămîntă mai mult înăuntrul său și pare gata să izbucnească.

Născut în 1780, la Montauban, Ingres intră în 1791 la Academia din Toulouse; în 1797, trece la școala lui David, unde se va resimți de acea tendință spre primitivism care îl atinsese în treacăt și pe David și care și-a găsit expresia în secta *gînditorilor* sau a *primitivilor* întemeiată de Maurice Quaï. După mărturia lui Delécluze, care i-a fost coleg în 1797, Ingres se arată, încă de la șaptesprezece ani, îndemînatic, studios, serios, lipsit însă de « acea scînteiere a minții care în Franța este numită spirit ». În 1805 Ingres a pictat portretul doamnei Rivière, una din capodoperele sale, și l-a expus împreună cu alte tablouri, în 1806, provocînd furia criticilor și chiar a lui David, prin caracterul « straniu, revoluționar, gotic » al stilului său. Între timp, Ingres plecase în Italia, interesat fiind de pictura secolului al XV-lea, de Massaccio, mai ales, intenționînd să-și însușească stilul Renașterii și să reformeze pictura vremii. « Începuturile nesigure ale anumitor arte, scria el, au uneori, în fond, mai multă perfecțiune decît arta perfecționată. » Evul Mediu îl atrăgea: « M-am convins că istoria veche a Franței, din timpul Sfîntului Ludovic și al altor regi, este o nouă

mină de exploatat; costumele sînt foarte frumoase, unele aducînd cu cele grecești». Mai tîrziu, s-a îndepărtat de primitivii italieni, socotind că singura cale de urmat pentru a vindeca arta era « aceea a naturii, văzută prin greci și prin Rafael»; într-atîta încît în 1836 îi critica pe unii dintre elevii săi care studiau la Florența în loc să studieze la Roma. Și totuși, reputația de « primitivism» a lui Ingres era atît de bine stabilită încît în 1824, cînd deschise o școală la Paris, tinerii o frecventau în dorința de a deveni primitivi! Aspirația către spontaneitatea și puritatea pictorului primitiv, revenirea picturii religioase printre genurile preferate, interesul pentru costumele Evului Mediu și ale Renașterii, dorința unei determinări plastice a detaliilor și mai ales gustul pentru linia apreciată pentru ea însăși și pentru o plastică fără *ronde-bosse:* acesta a fost felul în care s-a afirmat Ingres împotriva neoclasicismului lui David, la unison cu « nazareenii» germani, cu « puriștii» italieni și, mai tîrziu, cu « prerafaeliții» englezi. Era un fel de a se afirma romantic.

Théophile Gautier nu a văzut în Ingres numai un călugăr italian medieval, preotul cel mai înflăcărat al cultului artei; el a înțeles că « atunci cînd Ingres picta un subiect antic, proceda aidoma poetului care, vrînd să scrie o tragedie greacă, s-ar întoarce la Eschil, Euripide și Sofocle, în loc să-l imite pe Racine și pe compilatorii săi. În acest sens, Ingres este un romantic». Nu e mai puțin adevărat că, în general, se poate afirma același lucru și despre David. Simțim însă că atașamentul lui Ingres pentru antichitate e mai sentimental, mai pasionat și, deci, mai romantic decît al lui David.

Mai presus însă de greci şi de Rafael, Ingres considera că natura e adevărata lui stăpînă. El dă uneori și indicații în acest sens: cei vechi « sînt însăși natura». « Rafael nu este Rafael decît pentru că a cunoscut, mai bine decît alții, natura».

În 1827, la Academia de Bele-Arte, Ingres îl înfruntă pe Quatremère de Quincy: « el recunoaște oamenilor meritul de a avea un stil *frumos-ideal*, termen facil în vorbire și extrem de subtil; dar fals, greșit, echivoc, și care a cauzat mai mari neajunsuri artelor decît cutia Pandorei... În ceea ce mă privește ofer cel puțin garanția de-a nu recunoaște alt stil în afară de cel aflat în *natură* și de a putea afirma: stilul este natura». Operele lui Ingres, de altfel, întăresc aceste afirmații. Se știe că cele mai bune picturi ale lui sînt portretele. Ingres ar fi vrut să nu picteze portrete, preferînd « pictură istorică»; dar a fost stăpînit toată viața de o forță care-l atrăgea spre portret. « Portretele mă copleșesc, mă omoară», scria el în 1845. E ușor de înțeles că orgoliul său nemăsurat suferea ori de cîte ori se lovea de greutățile pe care i le prezenta modelul și de contingențele lui formale. Dar tocmai

în această muncă și în această luptă își află rațiunea măreției sale. Imaginația i-a lipsit întotdeauna, lucru în curînd observat de critici. Încă din 1824, Stendhal amintea, vorbind despre Ingres, de «frumusețea materială», de «profunzimea științei și a spiritului de observație». Discipolul și admiratorul său devotat, Amaury Duval, îl definea pe Ingres drept «un dușman al idealului, un îndrăgostit declarat al naturii». Iar Baudelaire nota că în fața celor mai frumoase pînze ale lui Ingres «te încerca acea bănuială plină de răutate că nu domnul Ingres căutase natura, ci natura era cea care-l violase pe pictor». Silvestre a vorbit despre «contemplarea materiei brute» la Ingres, Chesneau protesta împotriva opiniei curente care considera «drept idealist un pictor vădit realist și materialist». În sfîrșit, Baudelaire a descoperit afinitățile esențiale dintre Ingres și Courbet. Deci, nu numai că Ingres și-a aflat filonul romantic în dragostea lui pentru primitivi și în felul în care s-a legat de clasici, dar a tras de aci înseși consecințele premiselor sale romantice. Realismul este un produs al romantismului. Realismul lui Courbet a fost denumit un al doilea romantism. Realismul lui Ingres e de o natură foarte apropiată. Ar fi ridicol «să botezăm cu numele de ideal rafinamentele realului» (Chesneau).

O ultimă tușă pentru a completa portretul: calea urmată de Ingres pentru a ajunge la natură a fost erotismul. «Libertinajul său e serios și plin de convingere. Domnul Ingres nu e niciodată mai fericit și nici mai puternic decît atunci cînd geniul său se află în luptă cu farmecele unei tinere frumuseți. Mușchii, cutele cărnii, umbrele gropițelor, ondulațiile pielii, nimic nu lipsește» (Baudelaire). De curînd domnul Émile Blanche a recunoscut că Ingres «a fost un emotiv voluptos . . . posedat de o sacră frenezie de îndată ce se află în fața naturii». Ingres, el însuși, a notat în cel de al IX-lea caiet al său: «E plăcut să încondeiezi ochii femeilor, observație asupra naturii». Se înțelege că forma plastică a lui Ingres nu este altceva decît o luare în posesie senzuală a cîtorva fragmente de realitate.

Și totuși, dincolo de gustul său pentru primitivism, de dragostea lui pentru trecut, de senzualitatea sa exacerbată, se afirmă o dogmă care vrea să fie clasică, dar care devine o regulă mult prea strictă. «Chiar îndoiala este reprobabilă față de minunile celor vechi.» «A pretinde că te poți lipsi de studiul anticilor și al clasicilor este ori nebunie, ori lene.» «Nu trebuie să ai scrupule copiind pe cei vechi. Operele lor sînt o comoară comună de unde fiecare poate lua tot ceea ce-i place.» «Nu se mai poate găsi nimic esențial în artă după Fidias și după Rafael, dar este întotdeauna cîte ceva de făcut, chiar și după ei, pentru a menține cultul adevărului și a perpetua tradiția frumosului.» Ascultați cu cîtă certitudine vorbește; nici nu se poate

discuta, trebuie să accepți sau să refuzi. Ca dogmă, teoria «clasică» devine o piedică de neînlăturat pentru capacitatea creatoare a lui Ingres. Firavă, șovăitoare, ea n-a putut sări dincolo de obstacolul dogmei. Sau, mai curînd: Ingres s-a agățat cu disperare de teoria lui pentru că nu se simțea destul de sigur de el, pentru că n-a avut curajul să se lase în voia sensibilității lui naturale.

Felul în care Ingres acceptă dogma clasică, fără critică și fără să reflecteze asupra ei, amintește de felul în care Victor Cousin a acceptat filozofia idealistă. Doudan, în 1842, vedea o ciudată asemănare între Ingres și Cousin*: «Nu găsiți că domnul Ingres amintește întrucîtva de Cousin, dar un Cousin foarte serios? Avea o mimică, anumite mișcări ale capului, care-mi aminteau de un actor, și am sfîrșit prin a descoperi că acest actor era domnul Cousin». Ironia lui Doudan e crudă, dar justificată. Preotul frumuseții și preotul idealului erau într-adevăr, cu cea mai mare bună credință, doar niște simpli actori.

Există deci o forță care se opune dezvoltării calităților artistice ale lui Ingres: dogma clasică. Dar o altă forță a stăvilit de asemenea dezvoltarea normală a omului; și nu a fost o teorie, ci un destin; foarte precoce, deja matur la șaptesprezece ani, Ingres a trăit optzeci și șapte de ani ca un copil. A avut mult de luptat în timpul tinereții lui, chiar pentru a trăi, și a dat dovada unui curaj desperat, a unei credințe nezdruncinate în idealul său. N-a sacrificat niciodată nici un element din acest ideal vreunui interes material, dar a confundat întotdeauna, ca și cum ar fi fost un drept sacru, avantajele lui sociale și calitățile lui de artist. Predica mult și des, dar nu știa să discute: afirma cu violență, dar la cea mai mică dificultate părăsea lupta. Atunci se refugia la Roma, într-un loc unde să se poată reculege într-o izolare disprețuitoare. Cel mai mic succes lua în mintea lui proporțiile unei izbînzi definitive; descurajarea însă urma fără zăbavă, împreună cu dorința de a evada din succes. Și astfel îi era dat să triumfe, dar nu să și convingă. «Contrariat, se strîmbă, și înfuriindu-se din ce în ce mai mult ridică pumnul, bate din picioare, înjură, ca în sfîrșit să se ofere spre a fi sacrificat. Folosind mereu sentimentul învingea în discuție cu argumentele unei *plăpînde femei*, și sfîrșea prin a avea dreptate tocmai pentru că aceasta îi lipsea cu desăvîrșire» (Silvestre). Ura lui nu avea frîne și se manifesta cu o inconștiență tipică. Astfel, la înmormîntarea lui Vivant Denon, pe care-l detesta și al cărui fotoliu năzuia să-l ocupe la Academie, declara în fața groapei: «Bine! bine... foarte bine! de data asta e în groapă și în groapă va rămîne!» De frică să nu fie compromis de discipolii săi, i se

* *Victor Cousin* (1792—1867) — filozof francez, șeful școlii eclectice *(N.R.)*.

întîmpla să comită mici lașități. Era ros de gelozie. Modest ori de cîte ori era vorba de artiștii morți, afișa un orgoliu ridicol față de cei în viață, mergînd pînă la capriciul de care a dat dovadă în 1855, supărîndu-se că nu era singurul care obținuse medalia de aur pe care o căpătaseră de asemeni și alți cîțiva. Față de contemporanii săi, are o atitudine de opoziție și dispreț, pretinzînd ca toată lumea să îngenuncheze în fața lui. În 1836 refuză invitația lui Thiers de a decora biserica Madeleine și-și comentează astfel refuzul: « Ocazia era frumoasă, fiindcă totul mi-a servit pasiunea ! Oh ! dar cît de dulce și de senzuală mi-a fost rostirea acestui *nu* ! » În 1857, pe cînd oficialitatea îl divinizase de mult, Ingres scria: « Sîntem asemenea acelor evrei în captivitate care-și plîng nenorocirea. Și noi, de asemenea, plîngem această artă invadată, pe zi ce trece mai neînțeleasă ». Celor care-i sugerau că « trebuie mers în pas cu secolul », Ingres le răspundea: « Dar dacă secolul meu nu are dreptate? Pentru că vecinul meu face rău, trebuie să-i urmez și eu pilda? . . . De altfel, nu există două arte, ci una singură: acea care se întemeiază pe imitarea naturii, a frumuseții imuabile, infailibile, veșnice ». Desigur, Ingres nu s-a întrebat niciodată cu ce drept ridică la rangul de etalon etern al artei frumusețea grecilor sau a lui Rafael. Era dogma; era credința în dogmă. Credință de loc inofensivă, fiindcă îl făcu să se rupă de toate valorile spirituale ale timpului său. « Nu sînt și nu vreau să fac parte din secolul meu apostat. »

Este oare posibil să realizezi o artă autentică în asemenea condiții de spirit? Arta nu țîșnește ea oare dintr-o coincidență între temperament, fantezie și gustul timpului? *Nu*-ul cu care Ingres își înfruntă secolul, disprețul lui față de contemporani, credința sa în frumusețea veșnică, care e de neconceput într-o viață a spiritului, au permis lui Ingres să se creadă și să-i facă și pe alții să-l creadă semi-zeu, dar au frînat, au anchilozat, au cristalizat puterea lui atît în viață cît și în artă.

Romantismul lui Ingres a fost deci un *romantism înghețat*, care a luat numele de *artă pentru artă*. În 1846, Thoré a înțeles foarte bine acest fenomen: « Domnul Ingres este, în fond, artistul cel mai romantic al secolului al XIX-lea, dacă prin romantism înțelegem dragoste exclusivă a formei, indiferență absolută față de toate misterele vieții omenești, scepticism în filozofie și în politică, detașare egoistă de orice sentimente comune și solidare. Doctrina artei pentru artă este, într-adevăr, un fel de brahmanism materialist care-și stăpînește adepții nu atît prin contemplarea lucrurilor veșnice, ci prin monomania formei exterioare și pieritoare ». Analiză confirmată de Théophile Gautier, deși el însuși era responsabil de doctrina artei pentru artă. Și totuși a scris despre Ingres următoarele: « Departe de noi intenția

de a-i blama pe artiștii care se lasă cuceriți de pasiunile contemporane și se entuziasmează de ideile care agită epoca lor. Dar noi preferăm frumusețea absolută și pură, care aparține tuturor timpurilor, tuturor țărilor, tuturor cultelor și care unește într-o comuniune admirativă trecutul, prezentul și viitorul». « Spiritele de factură religioasă, politică sau filozofică vor spune, fără îndoială, că Ingres nu servește nici o idee: dar tocmai prin aceasta își vădește superioritatea: arta este scopul și nu mijlocul, și niciodată n-a fost un scop mai înalt.»

Se știe că aceste exigențe erau în parte întemeiate. Trebuia să se iasă, într-un fel sau altul, din ceea ce avea romantismul prea pasionat. Dar modul de a ieși nu era acela de a opune arta pasiunilor; ci acela de a stabili între ele raportul dintre formă și conținut. Și pentru că nu s-a înțeles acest lucru, arta pentru artă a rămas o formulă goală. Așa că Ingres a avut numai elevi « fără mare vlagă, cu o energie foarte ștearsă, cu o individualitate foarte palidă, o elită dezinteresată, distinsă». Un efect și mai dăunător al influenței lui Ingres a fost « școala neogrecilor, care prezintă episoade ale istoriei vechi sub formă de rebus; ei reprezintă, în raport cu David, ceea ce reprezintă o operetă de la Bouffes-Parisiens față de o tragedie lirică, *Orfeu în Infern* de domnul Offenbach față de *Orfeu* de Gluck» (Chesneau). Toate acestea n-ar fi trăit mai mult de o oră fără complicitatea politică a celui de al Doilea Imperiu. În aplauzele adresate lui Ingres era confuzia între artist și adeptul ordinei, al acelei ordine care trebuia să domolească toate spiritele libere pe care anumite personalități cu tendințe liberale în politică o visau pentru artă. «Neogrecul era identificat cu Imperiul. Epitetul de romantic, rezervat doar discipolilor lui Delacroix, avea, în conversație, un iz orleanist» (Dimier).

Iată de ce Ingres a fost numit senator al Imperiului; iată de ce, în 1855, prințul Napoleon afirma că Ingres « urmînd glorioasa tradiție a frumoaselor secole din antichitate și-a consacrat viața și talentul unui gen pe care, personal, îl consider ca reprezentînd frumosul veșnic». În 1867, la moartea lui Ingres, oratorul care a ținut la Senat discursul comemorativ, afirma: « Există în opera domnului Ingres un reflex și o inspirație din Homer, iar Homer este tatăl acelui ideal de perfecțiune consacrat de secole și în afara căruia arta nu mai este decît o modă și un capriciu». Astfel a fost menținută în chip artificial iluzia acestei perfecțiuni unice și acestei frumuseți unice de care Ingres profitase, dar care fusese pe deplin compromisă în ochii părții cele mai vii a poporului francez de către Delacroix, Corot și Daumier. Cînd un curent se poate izola astfel de viața timpului său și se identifică în schimb cu ceremoniile oficiale, se poate spune că viața lui e de

scurtă durată. Într-adevăr, trei ani după această comemorare, războiul mătură, o dată cu Imperiul, toate veleitățile neogrecești și orice urmă a gustului lui Ingres.

Procesul de creație al lui Ingres este extrem de complicat. Cînd desenează un nud, arta care ia naștere este, fără îndoială, o artă reală, o artă sensibilă, și găsim în desenul lui o absolută coincidență între artă și frumusețe. Dar cînd compune un tablou, prejudecata intelectualistă reapare. Încă din 1813 scria: « Cînd îți cunoști bine meseria și cînd ai învățat bine să imiți natura, cel mai greu lucru pentru un pictor bun este de a-și *gîndi* tabloul ca un tot, de a-l duce, ca să spunem așa, în întregime în minte, pentru a-l executa apoi cu căldură și spontan. Atunci, cred, totul pare simțit în întregime». Există aci o necesitate pe care Leonardo o văzuse, necesitate justificată, cu condiția ca acest *a gîndi* să fie înțeles mai curînd ca o intuiție decît ca un raționament. Dar există și o altă afirmație a lui Ingres, mai puțin justificată, și anume că « pictorul de istorie redă specia în general». Într-adevăr, specia aparține științei și nu artei. Totuși, Ingres înțelege că, introducînd știința în artă, nu trebuie să se exagereze. « Țin să se cunoască bine scheletul. Țin mai puțin la cunoașterea anatomică a mușchilor. Prea multă știință în asemenea caz dăunează sincerității desenului și poate devia expresia caracteristică, ajungîndu-se astfel la o imagine banală a formei.» Unuia dintre elevii săi îi spunea: « Indici aici un lucru pe care eu nu-l văd, de ce-l faci perceptibil? Pentru că știi că există? Ai studiat anatomia? Da? Ei bine, iată unde duce această știință oribilă, acest lucru monstruos, la care nu pot să mă gîndesc fără scîrbă. Copiază pur și simplu natura, copiaz-o prostește, și vei fi deja cineva».

Între această necesitate de a se dărui realității și aceea de a reprezenta « specia în genere» este o antiteză, care, în arta lui Ingres, nu poate fi rezolvată decît prin perfecțiunea formei. Și cum această perfecțiune nu există, aspirația lui Ingres către perfecțiune are o valoare artistică. Thoré a înțeles perfect acest lucru: « Domnul Ingres reprezintă unul din elementele esențiale ale poeziei. Element care constă în căutarea stilului, a corectitudinii, a distincției, a frumuseții. E adevărat însă că frumusețea, așa cum pare c-o înțelege el, este circumscrisă într-o combinație rigidă de forme, abstracție făcînd de toate celelalte calități vii și infinit de variate ale naturii. Sistemul este, după părerea noastră, complet vicios. Dar domnul Ingres pune în convingerile sale atîta violență și tenacitate încît operele sale au întotdeauna caracter». Tocmai această violență și tenacitate al lui Ingres fac ca în pictura lui specia să

devină un caracter individualizat, susceptibil de a fi artă. Fără această pasiune, forma ar rămîne abstractă.

Această abstracție era, pentru Thoré, un defect. Unii critici, crescuți în atmosfera cubismului, au considerat-o, dimpotrivă, drept măreția lui Ingres. Domnul Lhote s-a întrebat: « Cum să sesizăm forma, cum să evaluăm proprietatea plastică, dacă n-am închide-o în liniaturi geometrice?» Și, după Bissière, Ingres a fost singurul care a avut « presentimentul că tabloul e o lume finită, avînd legile și viața sa proprie». Iată o idee care poartă data: 1921. Nimeni, pînă azi, n-a putut să ne spună în ce constau cu exactitate aceste legi. Legile încep să existe din momentul promulgării lor; or nimeni nu are dreptul de a promulga legi artistice. Ne este deci permis să le ignorăm și să continuăm a crede că o formă poate fi extrem de frumoasă, chiar dacă n-are nici o legătură cu figurile geometrice. Din fericire, teoria formei este, la Ingres, mai puțin ermetică și mai pe înțelesul tuturor. « Desenul, scrie el, este probitatea artei. Aș putea să scriu: *Școală de desen*, și sînt sigur că aș forma pictori. Desenul cuprinde totul, în afară de tentă. Linia este desenul, este totul. Desenați limpede, dar cu amploare. Limpezime și amploare: iată desenul, și iată arta. Formele frumoase sînt planuri drepte, cu rotunjimi. Nu procedăm în chip material ca sculptorii, dar trebuie să facem pictură sculpturală.» Toate acestea sînt clare. Ca pedagog, el pune accentul pe desen; ca artist reduce desenul la linie. Datorită acestui accent linear, forma nu poate fi o plastică de *ronde-bosse* (ca aceea a lu Michelangelo, ca să fim expliciți): este un plan ce sugerează adîncimea; iar țelul acestui plan plastic este acela de a reduce pictura la un semirelief, ca și cum ar fi sculptată. Nu este deci vorba aici de o teorie de artă, ci de o preferință a gustului. Ca atare nu este nici adevărată, nici falsă. Este doar mai mult sau mai puțin justificată de picturile lui Ingres.

Adaug imediat că este perfect justificată. Încă de pe vremea cînd Ingres se afla la școala lui David, acesta observase tendința către « exagerare» care se manifesta în studiile elevului său. Pentru a explica caracterul eteroclit al lui Ingres, Baudelaire analizează astfel calitatea desenului său: «El crede că natura trebuie corectată, ameliorată; că înșelătoria fericită, agreabilă, făcută în scopul de a bucura ochii este nu numai un drept, ci o datorie . . . Obsedat de această preocupare de stil aproape bolnăvicioasă, pictorul suprimă deseori modelul sau îl reduce pînă la a-l face invizibil, sperînd astfel să dea o mai mare valoare conturului». De asemeni, Gasquet vede la Ingres « reveria, meditația desenului. Îl face să-și copieze visul». În sfîrșit Lhote: « Această curbă adorabilă a spatelui, atît de gingașă, de suplă, de alun-

gită, el o va alungi și mai mult împotriva voinței lui, vrînd să sublinieze și mai mult tulburarea pe care o resimte. Va deforma, va intra în contradicție cu tot ceea ce știe mintea sa pentru a exprima ceea ce a descoperit inima».

Așa și este. Și, fiindcă e așa, preferința lui Ingres este justificată. Ea i-a permis să realizeze un contur, ca și cum acesta ar fi fost un corset, un corset ce strînge trupul într-un fel atît de senzual încît îl transformă, îl face să-și piardă înfățișarea naturală, îi impune pecetea imaginației. Imaginația aceasta e bolnavă: e *morbidă*. Ingres este «îndrăgostit de un ideal care amestecă într-un adulter agasant soliditatea calmă a lui Rafael, cu afectările ridicol de pretențioase ale unei june elegante» (Baudelaire). Este limita imaginației lui Ingres, limita stilului său, limite strîmte, dar înlăuntrul cărora Ingres este stăpîn pe el însuși. Delacroix are dreptate: opera lui Ingres este «expresia completă a unei inteligențe incomplete». În timp ce, în momentele sale fericite, linia lui Ingres atinge absolutul artei, în altele ea nu ajunge nici măcar să unească între ele figurile din unele tablouri, figuri care se pierd în nesfîrșite prețiozități moleculare; detaliile împiedică în acest caz acea viziune de ansamblu căreia, teoretic, îi dădea atîta importanță. Dacă ținem seama de caracterul morbid al fanteziei lui Ingres, va fi mai lesne de înțeles faptul că el a ajuns în cele din urmă la *arta pentru artă*. Impulsul senzual spre natură îi prilejuiește lui Ingres realizarea cîtorva capodopere, mai ales desene; cu alte cuvinte s-ar putea spune că atunci cînd mîngîie cu senzualitate unele imagini, acestea se transformă efectiv în artă. Dar adesea, și mai ales în toate compozițiile lui, acest impuls senzual, în loc să se transforme într-o contemplare fantastică, devenea mai mult sau mai puțin rigid și cădea în capcană în numele unei idei particulare despre formă, pe care el o lua drept dogmă. Iată de ce impulsul senzual îngheța și se irita în același timp. Dogma, cu atît mai periculoasă cu cît nu era stingherită de o mare forță intelectuală înnăscută, imprima peste toate acestea o formă goală și o intenție erotică. Refularea romantismului lui prin propria-i dogmă clasică ducea la excitarea erotică a *artei pentru artă*. În loc să reprezinte o sensibilitate naturală, forma plastică devenea simbolul, adorat pentru el însuși, al unui chin neputincios. Oare de aceea sînt cubiștii atît de favorabili lui Ingres?

Ingres a preferat compoziția în suprafață dintr-o necesitate artistică: pentru a armoniza linia accentuată a conturului cu forma, a trebuit ca aceasta să fie concepută ca un ansamblu de «planuri drepte cu rotunjimi». Este sistemul basoreliefurilor egiptene, de pildă, care ne dau senzația clară a materiei plastice mai bine decît oricare alt basorelief grec sau italian. Dar, pentru ca un basorelief pictat de Ingres să aibă

frumusețea unui basorelief egiptean, era necesar ca Ingres să se întoarcă la caracterul elementar, la materialitate, la concepția egipteană și să renunțe nu numai la perspectivă, dar și la orice efecte de lumină și de umbră pe care le elaborase arta în decursul a trei milenii. Dar, cu toată dorința lui de singularizare, Ingres nu poate să se întoarcă la gusturi atît de îndepărtate în timp. De aici provine compromisul, de aici frecventele lui incoerențe. El însuși îl critica pe Amaury Duval: « E cam banal, lipsesc demi-tentele. Am făcut și eu pictură de felul acesta. Acum o rotunjesc». Dar tocmai în această trecere de la « planuri drepte» la «rotunjimi» se putea ivi posibilitatea unei descoperiri geniale ca și a unei incoerențe din care pot decurge numeroase greșeli.

« Planurile drepte» prezintă posibilități favorabile pentru felul în care visa Ingres să aștearnă culoarea. « Părțile esențiale ale coloritului nu se află în ansamblul maselor deschise sau negre ale tabloului; ele se află mai degrabă în deosebirea specifică a tonului fiecărui obiect.» Nu se putea nega într-un mod mai clar orice tradiție coloristă de la Giorgione încoace, orice experiență în ceea ce privește *valorile* culorii. Pentru Ingres însă, aceasta însemna coerență. Materialității planului plastic trebuia să-i corespundă o culoare redusă la tentă. « Desenul cuprinde totul, în afară de tentă.» « Culoarea, partea animală a artei.» Ingres știa foarte bine că viziunea coloriștilor și cea a pictorilor « lineari» erau incompatibile. « Nu se poate cere de la același om calități contradictorii, iar iuțeala de execuție pe care o pretinde culoarea, pentru a-și păstra întregul său prestigiu, nu se acordă cu studiul aprofundat pe care îl cere marea puritate a formelor» (Caietul IX, fol. 59). De aceea forța sa cromatică constă fie în demi-tente, fie în armonii de tonuri neutre, fie în juxtapunerea zonelor colorate armonizate între ele, fără a sugera de loc lumina și umbra.

Dar i-a fost imposibil lui Ingres să facă complet abstracție de lumină și de umbră. Și deseori a căutat chiar să-și remedieze indiferența față de culoare printr-o multiplicitate de tente strălucitoare, țipătoare, excesive și în consecință dezastruos de false. În aceste cazuri « culoarea îi alterează desenul. Falsitatea tonurilor luptînd împotriva justeții liniilor, fac ca persoanajele să înainteze sau să se îndepărteze în mod nefiresc și spectatorul este obligat să părăsească acea neverosimilă reprezentare». De aceea mi se pare inexplicabil faptul că domnul Blanche, care este pictor, a putut scrie că « Ter Borch, Vermeer van der Delft, Giorgione, Tițian, în sfîrșit executanții cei mai prestigioși, sînt bătuți de rafaelizantul J. D. Ingres»; aceasta mi se pare doar un moment de stranie orbire care nu sărăcește cu nimic experiența universală. Ingres și-a putut găsi o coerență proprie în ceea ce privește stilul,

folosind culorile ca niște tente, ca niște fapte materiale; el a înțeles că culoarea putea fi un fapt spiritual, dar a refuzat-o, ca fiind antitetică liniei și formei sale din «planuri drepte».

În sălile muzeului din Montauban, unde se află nenumărate desene de Ingres, ne putem da seama mai limpede ca oriunde de personalitatea artistului, de slăbiciunile, de frămîntările și de măreția lui.

În general, proiectele, desenele de ansamblu, sînt cele mai slabe: abstracte, fără viață. Cînd desenează după opere de artă, o face cu cea mai mare atenție, dar nu primește și nu transmite nici o emoție. Cînd imaginează un motiv în spirit primitiv, pierde orice energie în execuție; este ceea ce s-a întîmplat în compoziția Paolo și Francesca. Cînd exagerează preciziunea liniei, se complace în redarea detaliilor și încarcă imaginea cu ornamente de cel mai prost gust: priviți desenul reprezentîndu-l pe Monseniorul de Latil. Puritatea liniei este adesea, pentru el, un motiv de abstracțiune: linia devine atît de pură încît sfîrșește prin a nu mai avea nici un conținut. Alteori, dimpotrivă, pentru a reproduce luminile și umbrele sau reflexele satinului, întrerupe linia pînă la o a face picturală, însă lipsa de ușurință și de libertate dă «picturalului» său un aspect de oțel. Ingres folosește însă și drumul de mijloc. Conturul nu mai este abstract: dezvăluie trupul pe care-l conține, la care aderă ca un corset, cu o pasiune rece care descumpănește. Alteori mîna devine neliniștită, ca și cum ar descoperi viața pe fiecare punct al conturului: și atunci linia, fără a se pierde, se sensibilizează pînă la sugerarea culorii. În aceste momente se vede apărînd o sinceritate, o depășire a teoriilor, o facilitate naturală care amintește de Rafael, uneori chiar un Rafael care se apropie de Tițian. Atunci desenele lui Ingres devin niște miraculoase capodopere. Sînt, în general, studii de nuduri. Uneori însă sînt și studii de portrete, studii de mîini, sau chiar de draperii. Dacă, înainte de 1806, Ingres nu vădea în desenele sale decît diligență și energie, începînd din prima sa perioadă romană (1806—1829) el a atins plenitudinea stilului său, și chiar calitatea cea mai înaltă a artei sale. De aici încolo, din noianul numeroaselor studii fără valoare artistică, vor răsări, mai mult sau mai puțin frecvent, capodopere. O serie deosebit de fericită este aceea a desenelor sale pentru *Vîrsta de Aur* (1843—1848).

Un studiu pentru *Ruggiero salvînd-o pe Angelica* (fig. 30) este de o grație, de o sensibilitate oarecum feminină, fără îndoială, dar atît de încîntătoare încît te cucerește. Grație care înseamnă delicatețe de suflet. Teorii, polemici, izolări pentru

a sfida, toate acestea dispar. Ingres creează mîngîind contururile și se oprește la timp: suprimă prelungirea lăncii sau piciorul stîng pentru că acestea sînt elemente care ar tulbura echilibrul perfect al liniilor. Din nefericire, nimic din frumusețea aceasta n-a mai rămas în tablou (1819, fig. 31). Priviți cum, în tablou, fața lui Ruggiero pierde pînă și expresia de concentrare, din cauza unei accentuări prea nete a formei; cît de urît este deformată mîna dreaptă, pentru a da mai multă fermitate plastică dosului acestei mîini care-și pierde astfel funcțiunea de a strînge lancea, căreia, în desen, îi este perfect adecvată. Aceste două elemente de comparație sînt suficiente pentru a constata că minunata formă din desen a devenit, pe pînză, formalism abstract. Cît despre detaliile armurei, despre aripa fluturîndă a hainei care tulbură și fragmentează imaginea, ele trebuie atribuite nevoii lui Ingres « de a face prea mult». Și pentru același motiv capul balaurului devine o mască de carnaval. În plus, ca un omagiu adus romantismului, Ingres vrea să inspire groază prin înfățișarea înspăimîntătoare a stîncilor, prin culorile întunecate și prin spuma mării, fără a-și da seama că aceste efecte de lumină și întuneric intră în conflict cu concepția lui despre formă. În loc să învăluiască imaginile într-o atmosferă dramatică, aceste efecte izolează trupul gol al Angelicăi și îl îngheață.

Cum stilul lui Ingres nu cunoaște de fapt nici o evoluție, putem sări de la 1819 la 1863 pentru a face o nouă comparație de același fel, fără a fi nevoiți să schimbăm termenii comparației. Să confruntăm deci un studiu pentru *Baia turcească* (fig. 32) cu tabloul terminat (fig. 33). Să nu ne oprim asupra aspectului spontan de uitare de sine și de somnolență al femeii atît de bine prins în desen și care a dispărut în tablou, pentru a insista numai asupra valorilor formale. În desen conturele sînt nuanțate și acest sfumato exprimă în mod adecvat delicatețea contemplării artistului care notează și simte frăgezimea acestei mase de carne. Aceeași figură, în tablou, datorită preciziei conturelor, devine un obiect, rupt de sufletul artistului, un obiect fabricat și, în consecință, lipsit de viață. Există aci o lascivitate voită, cîtă vreme în desen nu este decît căldura unei contemplări senzuale. Dar asta nu e tot. Chiar din punct de vedere al prezentării plastice, superioritatea desenului este vădită. Brațul drept, care coboară, închide imaginea, o face compactă, iar poza, în racursiu, devine naturală. Brațul stîng înaintează pentru a trage înapoi capul și pentru a-l aduce la același nivel cu planul care ondulează și coboară pînă la genunchi. În tablou, dimpotrivă, brațul drept ridicat deasupra capului, pentru a izola conturul trupului, iar brațul stîng înfundat în pernă, pentru a împinge fața înainte, contorsionează imaginea și îi dau un caracter de exhibiție artificială.

Desigur, dacă R*uggiero salvînd-o pe Angelica* este o pînză cu desăvîrșire neizbutită, *Baia turcească*, în schimb, este una din compozițiile cele mai fericite ale lui Ingres. Toate trupurile acelea goale formează un ton general neutru unde note discrete de albastru, roșu și galben se încrustează ca niște pietre prețioase, puțin voalate, dar bine armonizate. Iar în prezentarea acestor forme frumoase Ingres găsește mijlocul de a-și depăși voința de senzualitate și de a da tabloului său o valoare de legendă.

Dintre toate nudurile pictate de Ingres sub numele de *Femeie la baie*, *Odaliscă*, *Izvor*, *Femeia care se scaldă*, *denumită din Valpinçon* este, fără îndoială, cel mai bun (fig. 35). A fost pictat în 1808, cînd Ingres avea 28 de ani și cînd contemplarea unui spate frumos de femeie îl tulbura îndeajuns pentru a-l împiedica să-și ducă abilitatea la exces. Există deci, pe acest spate, o ondulație de semi-lumini și de penumbre care e plină de delicatețe și de grație. Coloritul nu este nici el lipsit de farmec, deși elementar. Perdeaua verde, trupul de un galben de lemn fraged, albul cearșafului, albul și roșul fularului, sînt dispuse pe același plan, acordîndu-se ca o lucrare de marchetărie. Iar dacă griurile peretelui par a se îndepărta, a se sustrage acordului cromatic din primul plan, cel puțin nu-l tulbură. Este un echilibru instabil de culori care se rupe repede, de exemplu în *Marea Odaliscă* din 1814 (fig. 29) unde albastrul intens și galbenul fondului distonează cu clar-obscurul și cu trandafiriul corpului. Pe de altă parte, forma a pierdut și ea mult din sensibilitate, pentru a cădea în virtuozitate și frumusețe abstractă. De asemeni, frumusețea *Izvorului* constă în realismul fondului, care subliniază abstractizarea manieristă a formei nudului.

Jupiter și Thetis, care datează din 1811 (fig. 37), poate indica valoarea și limitele unei compoziții de Ingres. Suprimați figura zeiței Thetis: nu va rămîne decît un tablou academist de o mare rigoare în realizarea detaliilor. Rigoarea teoriei și excepționala facilitate a mîinii coincid, dar această coincidență nu e suficientă pentru a da naștere artei. Din fericire există și figura zeiței Thetis. Manierismul execuției este vădit, coloritul nu are nici o valoare, și totuși, prin felul în care sînt desfășurate « planurile drepte cu rotunjimile» trupului zeiței Thetis, simțim emoția lui Ingres. Nu numai brațele, ci întregul ei corp se resfiră ca o dezmierdare. Este simbolul fizic al unei uitări de sine care nu mai e senzuală, ci estetică.

O problemă critică asemănătoare o ridică *Stratonice*. Ingres a pictat-o de două ori: în 1840 (Muzeul din Chantilly) și în 1866 (Muzeul Montpellier). Reproducem versiunea din 1866 (fig. 34), care ne pare mai izbutită pentru că detaliile sînt mai puțin accentuate, iar compoziția mai mult în suprafață, ceea ce reprezintă un avantaj

pentru Ingres. Versiunea din 1840 s-a bucurat de un succes imens datorită « veridicității istorice a mobilierului, veridicității expresiilor, perfecțiunii draperiilor și virginității tonurilor». George Sand insinua: « e fermecător, dar de-o ciudată nerozie». În ambele versiuni există tonalități caracteristice extrem de subtile, dar griul neutru al ansamblului nu permite acestor tonalități să devină culoare. Același motiv face ca toate aceste detalii arheologice să împiedice viziunea de ansamblu, iar gestul medicului psiholog să devină un « adevăr» melodramatic. Din fericire există Stratonice. Carnație foarte deschisă, veșmînt de albastrul cerului purtat peste o tunică albă, Stratonice este una din cele mai izbutite imagini ale lui Ingres; maniera se transformă treptat, insensibil, într-o unduire plastică, și « nerozia» devine o naivitate pornită să viseze.

Tablourile religioase ale lui Ingres sînt printre cele mai urîte lucrări ale sale tocmai pentru că a avut pretenția să exprime un sentiment religios care îi lipsea cu desăvîrșire și pe care îl confunda cu cea mai proastă retorică ecleziastică. De asemeni, vestita lui *Apoteoză a lui Homer* este o operă ratată — lucru de care și contemporanii lui și-au dat seama — pentru că dovedește cît de ignorant era Ingres și cît de incapabil să înțeleagă, chiar și cu aproximație, poezia antică, pe care o confunda cu o serie de citate luate din manualele școlare. Dimpotrivă, cunoștea foarte bine Capela Sixtină și ceremoniile care se celebrau acolo. De aceea, cînd pictează *Capela Sixtină*, în 1820 izbutește să realizeze un agreabil tablou de gen. Prejudecata lui în favoarea frumuseții clasice nu avea prilejul să se manifeste aici. Fețele și costumele ecleziastice nu puteau ține loc de forme ideale. Pe de altă parte, figurile omenești erau reduse la dimensiuni mici, la stadiul de simple indicații. Culorile sînt calde și agreabile, deși armonia lor te lasă indiferent; aceasta pentru că Ingres, în acest tablou, nu a vrut să facă altceva decît să înregistreze în chip obiectiv o ceremonie celebrată de prelați și care, pentru el, nu avea nimic emoționant: de aceea scena e îngrijit lucrată, pe cît de corectă, pe atît de indiferentă.

Deci, în ciuda aspirației lui Ingres de a fi prin excelență pictorul « istoriei înalte», compozițiile lui devin, total sau parțial, opere de artă, numai atunci cînd poate reprezenta, în chip de idol, o imagine feminină, fie goală, fie îmbrăcată.

Chiar și adversarii lui Ingres au admis frumusețea portretelor lui. Cel al domnului Bertin este desigur cea mai populară dintre operele sale. În perioadele de criză financiară, Ingres se descurca desenînd portrete. Stima față de portretele lui desenate n-a încetat să sporească. În marea lor majoritate sînt, fără îndoială, opere excepționale, pure, precise, sigure, perfecte în genul lor.

Reproducem aici pe cel al celor două tinere englezoaice *Surorile Montagu* (1815), (fig. 38). Este surprinzător să observi cum a știut Ingres să armonizeze individualitatea acestor figuri cu o formă atît de clasic frumoasă, cum a știut să profite de pitorescul veșmintelor pentru a da viață ansamblului, să ducă pînă la ultima expresie finețea și finitul liniei fără să cadă în pedanterie. În fond, perfecțiunea execuției se impune. Există chiar, în această dragoste pentru o execuție perfectă, o anumită naivitate de artizan care se ridică la nivelul artei aproape fără să-și dea seama. Cu toate acestea, să confruntăm acest dublu portret cu studiul pentru Ruggiero și cu cel pentru *Baia turcească*. Ne dăm seama că aceste două studii sînt de o esență artistică mai pură și mai spontană. Executîndu-le, Ingres nu are nevoie, pentru a ajunge la artă, să atingă perfecțiunea unei abilități de meșteșugar. *Surorile Montagu* sînt o operă de artă, dar a unei arte oarecum înghețate de perfecțiunea artizanului. Ruskin, în legătură cu primitivii, iar Chesneau privitor la Ingres, au protestat amîndoi împotriva pretenției de perfecțiune în artă: «Imperfecțiunea este o lege providențială fără de care lumea s-ar fi oprit de mult... Să admitem, pentru o clipă, că nu se aude nici un protest: frumosul absolut al fiecărei forme este în sfîrșit găsit; care vor fi consecințele acestei descoperiri atît de fericite? Fiind inevitabile, ele vor fi ușor de dedus: arta este imediat imobilizată» (Chesneau).

Cînd Ingres picta portrete, siguranța liniei sale scădea, pentru că era nevoit să lupte cu culoarea pe care o disprețuia. Și din această luptă se revărsa asupra artei sale o viață mai complexă.

Portretul doamnei Rivière, datînd din 1805 (fig. 36), este cu siguranță una dintre capodoperele pictorului, nu numai din punct de vedere al culorii, ci din toate privințele. Tentele netede și opace se îmbină ca într-o lucrare de marchetărie, formele se măresc pentru a le primi și sugerează în sfîrșit relieful, fără umbre. Carnația și draperia sînt de un alb de fildeș și formează zona de lumină, în timp ce albastrul canapelei formează zona de umbră. Cele două culori se înserează în fondul negru. Aceste trei tonuri sînt suficiente pentru efectul general, pe care cele cîteva variante de roșu și de galben nu-l modifică. Viața individuală și simplitatea expresiei, cumințenia și candoarea se contopesc pentru a da un efect de o grație excepțională.

Portretul lui Granet (fig. 41) și portretul doamnei Devauçay (fig. 39) datează amîndouă din 1807. Ingres, care se afla la Roma de puțin timp, era în floarea tinereții și a forței lui creatoare. Forma, căutată, nu răpește nimic energiei individuale a

portretului. Iar tonurile: roșii, galbene sau negre contribuie, datorită contrastelor puternice, la vioiciunea reprezentării. Mai tîrziu, Ingres a pictat portrete mai complexe. Niciodată însă mai frumoase.

Portretul lui L.F. Bertin, fondatorul publicației *Journal des Débats* (fig. 43), a fost pictat în 1832 după diferite studii de poză din care a rămas o eboșă la Muzeul din Montauban (fig. 42). Această pînză a fost considerată, chiar de la început, o capodoperă; apoi a devenit populară. Gautier, de pildă, a admirat «deopotrivă portretul fizic cît și cel moral... revelația unei întregi epoci... autoritatea inteligenței, bogăția și îndreptățita încredere în sine... Așa cum se prezintă, este tipul omului onest din timpul lui Ludovic-Filip». Desigur că găsim într-însul toate acestea și multe altele încă, și în același timp o incontestabilă perfecțiune. În desen e mai multă spontaneitate. Înfățișarea de fiece zi a omului este poate mai bine sesizată. În tablou, tot gravînd și subliniind mereu, caracterul apare îngroșat, iar îngroșarea făcută tocmai în scopul de a ne dezvălui o epocă. Tipologia se inserează atît de profund în individ încît e greu să-l mai deosebim de ea. Totuși, ea există și explică eficacitatea operei ca model plastic al istoriei. Caracterul lui Bertin — și al întregii epoci a lui Ludovic-Filip — se impune observatorului cu o excepțională evidență, însă cu o evidență voită, un act de autoritate, o violență care întovărășește opera de artă și o tiranizează pentru a-i impune forță. Culorile nu tulbură forma pentru că sînt neutre, și pentru că se armonizează cu relieful imaginii, întunecată pe un fond deschis.

Importanța portretului lui Bertin constă în faptul că în această pînză este imposibil să vorbim despre artă pentru artă. Forma nu e goală — nu conține ea oare sensul unei epoci? Dar tocmai acesta este destinul lui Ingres. În afară de excepțiile indicate, cînd rămîne dincoace sau trece dincolo de opera de artă. Imaginea zugrăvită de el poate fi un simbol gol, fără sens, sau, dimpotrivă, simbolul unei lumi: nu este realizarea liberă a unei individualități văzute prin imaginație.

În sfîrșit, portretul doamnei d'Haussonville (1845), (fig. 40), este unul dintre cele mai reușite exemple ale gustului tardiv al lui Ingres însetat de grație, îndrăgostit de detalii aristocratice, și totul puțin cam afectat. Dar execuția acestui portret este atît de minunată încît în fața lui critica se simte stingherită.

Numeroase sînt portretele lui Ingres care ar merita comentarii și aprecieri. Dar cele pe care le-am citat sînt suficiente pentru a ne face să înțelegem calitățile și limitele lui Ingres în cele mai bune momente ale lui.

Îl admirăm pe Ingres însă nu-l iubim cum am iubi un mare poet sau un mare pictor. Efortul lui supraomenesc este admirat; dar nu-l auzi rostind vreo vorbă omenească. Este cazul tipic al unei forme voit clasice, suprapusă unui conținut cu tendințe romantice, fără ca forma și conținutul să se fi contopit vreodată perfect. Și n-am putea să spunem dacă trebuie să imputăm această lipsă de fuziune absurdității principiilor lui estetice sau lipsei de forță a calității sale morale.

CAPITOLUL V

DELACROIX

David își înfăptuise revoluția prin întoarcerea la arta antichității, la greci și la romani; Ingres, printr-o reîntoarcere la Evul mediu, corectat de influența anticilor și a lui Rafael. Delacroix și-a desăvîrșit revoluția fără a se întoarce spre trecut. S-a inspirat din Rubens și din alți pictori de tendință barocă, dar a spune că stilul lui este baroc înseamnă o eroare: ar însemna să confundăm un element secundar cu întregul. Pentru a-și justifica stilul, David și Ingres fac apel la modelele lor. Delacroix își găsește justificare în propria-i pasiune. David este un om politic; dar cînd pictează, este mai ales șeful unei școli. Ingres întemeiază o școală disidentă. Izolat ca om, Delacroix participă din plin, ca artist, la curentul pasiunilor contemporane și, cel puțin în tinerețe, se identifică cu ele.

Născut în 1798, aparține generației lui Lamartine, Balzac, Hugo și de Vigny. Toți, crescuți de Revoluție, participă la o mistică revoluționară, nu mai pot suporta să dea o formă neoclasică pasiunii lor romantice, au nevoie de o formă nouă, de o formă «modernă». «A se numi romantic și a privi sistematic spre trecut, înseamnă a se contrazice» (Baudelaire). Delacroix, în calitate de critic, își poate oferi luxul de a lăuda mult pe antici și pe Rafael, tocmai pentru că se simte la adăpost de gustul lor. Caracterul romantic al picturii lui Ingres se află la hotarul romantismului. În centru, pictorul romantic cel mai tipic, cel mai nobil și cel mai mare, este, fără îndoială, Delacroix.

Pentru a înțelege noțiunea de «romantic» în sensul pictural, trebuie, înainte de toate, să ne întoarcem la teoria rațiunii ca arbitru al artei. Această teorie își avea originea în Roma secolului al XVII-lea, în Bellori* și devenise «știință» o dată

* *Giovanni Pietro Bellori* (1615—1696) — pictor italian, scriitor în domeniul artelor *(N.R.)*.

CAPITOLUL V

DELACROIX

David își înfăptuise revoluția prin întoarcerea la arta antichității, la greci și la romani; Ingres, printr-o reîntoarcere la Evul mediu, corectat de influența anticilor și a lui Rafael. Delacroix și-a desăvîrșit revoluția fără a se întoarce spre trecut. S-a inspirat din Rubens și din alți pictori de tendință barocă, dar a spune că stilul lui este baroc înseamnă o eroare: ar însemna să confundăm un element secundar cu întregul. Pentru a-și justifica stilul, David și Ingres fac apel la modelele lor. Delacroix își găsește justificare în propria-i pasiune. David este un om politic; dar cînd pictează, este mai ales șeful unei școli. Ingres întemeiază o școală disidentă. Izolat ca om, Delacroix participă din plin, ca artist, la curentul pasiunilor contemporane și, cel puțin în tinerețe, se identifică cu ele.

Născut în 1798, aparține generației lui Lamartine, Balzac, Hugo și de Vigny. Toți, crescuți de Revoluție, participă la o mistică revoluționară, nu mai pot suporta să dea o formă neoclasică pasiunii lor romantice, au nevoie de o formă nouă, de o formă «modernă». «A se numi romantic și a privi sistematic spre trecut, înseamnă a se contrazice» (Baudelaire). Delacroix, în calitate de critic, își poate oferi luxul de a lăuda mult pe antici și pe Rafael, tocmai pentru că se simte la adăpost de gustul lor. Caracterul romantic al picturii lui Ingres se află la hotarul romantismului. În centru, pictorul romantic cel mai tipic, cel mai nobil și cel mai mare, este, fără îndoială, Delacroix.

Pentru a înțelege noțiunea de «romantic» în sensul pictural, trebuie, înainte de toate, să ne întoarcem la teoria rațiunii ca arbitru al artei. Această teorie își avea originea în Roma secolului al XVII-lea, în Bellori* și devenise «știință» o dată

* *Giovanni Pietro Bellori* (1615—1696) — pictor italian, scriitor în domeniul artelor *(N.R.)*.

cu neoclasicismul lui Mengs și Winckelmann. Ea sacrifica tot ceea ce arta datora sensibilității. Întrucît știința formei plastice era bine cunoscută (se numea geometrie, perspectivă, anatomie), în timp ce știința culorii era foarte puțin cunoscută, foarte nesigură, ea sacrifică culoarea în favoarea formei plastice. Și, deoarece se credea că sculptura greacă, cunoscută prin intermediul copiilor romane, reprezenta frumusețea unică, eternă, perfectă, tradiția picturii moderne era sacrificată în favoarea modelelor de sculptură antică. Sarcina care i-a revenit picturii romantice a fost aceea de a răsturna toate aceste luări de poziții. A eliberat sensibilitatea de «legile», reale sau presupuse, ale rațiunii, a încercat să simtă, și, deci, să se pregătească a înțelege tot ceea ce scapă cunoașterii raționale, a vrut să pătrundă misterele, a folosit visul, nu i-a fost frică să lase frîu liber fanteziei: miturile ei au încetat de a fi pseudoconcepte: au devenit simboluri ale sentimentului. Stazei i-a substituit mișcarea, unui finit dus la extrem i-a opus un non-finit adesea vag, obiectivizării prea mari a subiectului i-a opus un subiectivism dus la extrem, solidului i-a opus efectul atmosferic, lucrurilor — efecte de lumină, perfecțiunii, mereu egale cu ea însăși, — schimbarea veșnică. Culoarea a devenit sarcina directoare a picturii, a absorbit forma plastică și a respins modelele sculpturii. Realitatea — fără a se mai alege între frumos și urît — a fost acceptată, în totalitatea ei, ca material artistic, cu variațiile ei infinite, cu pasiunile și contingențele ei, scăpînd de sub controlul «legii» clasice.

În fond, romantismul a fost, înainte de toate, un act de credință față de ideea că sensibilitatea și imaginația creează o adevărată artă. Dacă înțelegem prin geniu aspectul creator al operei de artă și prin gust «frîna artei», se poate spune că încrederea pe care romantismul a avut-o în geniu a creat un gust nou, în opoziție cu frîna tradițională a artei. Și iată de ce romantismul, în loc să privească spre trecut, a creat condițiile unei arte a viitorului.

Dacă romantismul în pictură înseamnă într-adevăr aceasta, el este personificat de Delacroix. Încă din 1824 Delacroix scria: «Cred că numai imaginația sau, ceea ce de fapt este același lucru, numai această afinare a simțurilor, este cea care te face să vezi ceea ce alții nu văd». Pentru el, datoria artistului este «de a găsi în imaginația lui mijloacele de a reprezenta natura și efectele ei, și de a le reda prin prisma temperamentului său propriu». «Un dram de inspirație naivă este preferabil oricărui alt lucru.» «Cele mai frumoase opere de artă sînt cele care exprimă pura fantezie a artistului.»

cu neoclasicismul lui Mengs și Winckelmann. Ea sacrifica tot ceea ce arta datora sensibilității. Întrucît știința formei plastice era bine cunoscută (se numea geometrie, perspectivă, anatomie), în timp ce știința culorii era foarte puțin cunoscută, foarte nesigură, ea sacrifică culoarea în favoarea formei plastice. Și, deoarece se credea că sculptura greacă, cunoscută prin intermediul copiilor romane, reprezenta frumusețea unică, eternă, perfectă, tradiția picturii moderne era sacrificată în favoarea modelelor de sculptură antică. Sarcina care i-a revenit picturii romantice a fost aceea de a răsturna toate aceste luări de poziții. A eliberat sensibilitatea de «legile», reale sau presupuse, ale rațiunii, a încercat să simtă, și, deci, să se pregătească a înțelege tot ceea ce scapă cunoașterii raționale, a vrut să pătrundă misterele, a folosit visul, nu i-a fost frică să lase frîu liber fanteziei: miturile ei au încetat de a fi pseudoconcepte: au devenit simboluri ale sentimentului. Stazei i-a substituit mișcarea, unui finit dus la extrem i-a opus un non-finit adesea vag, obiectivizării prea mari a subiectului i-a opus un subiectivism dus la extrem, solidului i-a opus efectul atmosferic, lucrurilor — efecte de lumină, perfecțiunii, mereu egale cu ea însăși, — schimbarea veșnică. Culoarea a devenit sarcina directoare a picturii, a absorbit forma plastică și a respins modelele sculpturii. Realitatea — fără a se mai alege între frumos și urît — a fost acceptată, în totalitatea ei, ca material artistic, cu variațiile ei infinite, cu pasiunile și contingențele ei, scăpînd de sub controlul «legii» clasice.

În fond, romantismul a fost, înainte de toate, un act de credință față de ideea că sensibilitatea și imaginația creează o adevărată artă. Dacă înțelegem prin geniu aspectul creator al operei de artă și prin gust «frîna artei», se poate spune că încrederea pe care romantismul a avut-o în geniu a creat un gust nou, în opoziție cu frîna tradițională a artei. Și iată de ce romantismul, în loc să privească spre trecut, a creat condițiile unei arte a viitorului.

Dacă romantismul în pictură înseamnă într-adevăr aceasta, el este personificat de Delacroix. Încă din 1824 Delacroix scria: «Cred că numai imaginația sau, ceea ce de fapt este același lucru, numai această afinare a simțurilor, este cea care te face să vezi ceea ce alții nu văd». Pentru el, datoria artistului este «de a găsi în imaginația lui mijloacele de a reprezenta natura și efectele ei, și de a le reda prin prisma temperamentului său propriu». «Un dram de inspirație naivă este preferabil oricărui alt lucru.» «Cele mai frumoase opere de artă sînt cele care exprimă pura fantezie a artistului.»

Toate acestea veneau în opoziție cu teoria și practica lui David. De altfel, astăzi ne putem da seama că sistemul lui David nu era chiar atît de rigid cum se credea pe atunci și că, mai ales, contemporanii săi nu i-au îndurat întrutotul jugul.

Ne mulțumim să-l amintim pe Prud'hon, cu gustul său pentru umbrele foarte intense, pentru efectele de lună, pentru sentimentalismul preromantic. Încă din 1807, pictorul Taillasson publicase o lucrare critică la adresa școlii lui David, reproșîndu-i răceala, prețiozitatea, corectitudinea abstractă, lăudînd în schimb realismul și vitalitatea lui Jordaens, a venețienilor și a lui Watteau.

Gros, elevul preferat al lui David, a acordat coloritului mai multă atenție decît maestrul său. Culorile lui Gros însă, e adevărat, sînt cu atît mai puțin armonioase cu cît sînt mai intense. Ele reușesc totuși să creeze o atmosferă caldă care sugerează pasiunea. Iar în tabloul *Napoleon la Eylau* (din 1808), Gros a izbutit să realizeze o compoziție printr-o armonie de lumini și umbre: o masă de personaje întunecate detașîndu-se pe luminozitatea de zăpadă a fondului. Din acest tip de compoziție s-a inspirat Delacroix în *Masacrul din Chios*.

Mort de timpuriu, la treizeci și trei de ani, Géricault a fost, desigur, mai genial și mai îndrăzneț decît Gros. A știut să ducă mai departe impetuozitatea teoretică a lui Gros, cu o mare precizie a formei, o excepțională putere de înțelegere a realității, o energie aspră în mișcările figurilor și a grupurilor. Sub influența lui Bonington și a altor pictori englezi, el a izbutit de asemenea, în ultimii ani de viață, să-și armonizeze culorile pe o bază de ton brun. Multe din studiile sale după natură sînt excelente. Opera lui de căpetenie *Pluta Meduzei* (1819, fig. 49) este importantă prin vădita intenție polemică la adresa guvernului Restaurației, prin vigoarea retoricii sale dramatice, care se străduiește să devină un elan de pasiune, ca și prin energia expresivă a fiecărei figuri. Alegerea unei teme de actualitate și asprimea imaginilor arată că Géricault mergea către realism, cu alte cuvinte își îndrepta elanul romantic spre cucerirea realității. Recent, s-a exagerat mult importanța lui Géricault. A fost numai o minunată făgăduială: nimic altceva. Thoré avea dreptate cînd observa în *Pluta Meduzei* că Géricault a analizat prea mult «fizionomiile paroxistice și mîinile crispate», fără a reuși să redea senzația unei mări implacabile, adică a ansamblului tragediei.

Delacroix i-a admirat deopotrivă pe Gros și pe Géricault. Lui Gros îi consacră, în 1848, un articol în care afirma că: «Gros a înălțat subiectele moderne pînă la ideal . . . și-a văzut eroii prin prisma entuziasmului său». «Caracteristica cea mai comună a geniului este îndrăzneala și încrederea în puterea concepțiilor sale.» În ciuda

defectelor pe care și le-a însușit de la școala lui David, adăuga el, «Gros nu și-a datorat decît lui însuși calitățile puternice și originale care îl așază în fruntea școlii noastre de pictură». Cît despre Géricault, Delacroix amintea că «deși m-a primit cu familiaritate, diferența de vîrstă și admirația ce i-o purtam m-au plasat față de el în situația unui elev respectuos». Entuziasmul său pentru *Pluta Meduzei* a fost atît de mare încît l-a inspirat în prima sa operă de seamă: *Barca lui Dante*.

Arta lui Goya a fost, de asemenea, deosebit de prezentă în spiritul lui Delacroix. În 1824, proiecta unele litografii cu don Quijote: niște «șarje în genul lui Goya». În 1832, descriindu-și sosirea la Tanger, conchidea: «Întreaga lume a lui Goya palpita în jurul meu». Iar *Execuțiile din 3 Mai 1808* i-au sugerat contrastele crude de lumini și umbre din *28 iulie 1830*.

Dacă am adăuga la acestea amiciția lui pentru Bonington, influența pe care acesta a exercitat-o asupra lui fie în legătură cu contrastele de culoare, fie în felul de a interpreta scenele istorice, în sfîrșit influența lui Constable, mai ales în modul de a scoate din tușă și din materia zgrunțuroasă și aspră intensitatea și bogăția culorii, ne vom da seama că «revolta» lui Delacroix se sprijinea pe o bogată tradiție. Tradiție preamărită de unii și hulită de alții.

În 1822, la vîrsta de 24 de ani, Delacroix expune primul său tablou, *Barca lui Dante*. Thiers are imediat revelația «unui mare pictor», de o «superioritate născîndă ce reînsuflețește speranțele cam descurajate din cauza meritului prea moderat al tuturor celorlalți». În opoziție cu aceste laude, Delécluze, credincios lui David, emitea opinia că tabloul nu e altceva decît o «*tartouillade*».* Contrast de opinii care a dăinuit tot timpul vieții lui Delacroix și care nu a încetat nici după moartea lui, reprezentînd parcă un fel de cristalizare a aspectului revoluționar al artei sale.

Contrastul era bazat pe antic și modern, pe ideal și real, pe formă și culoare. David, Gros și Géricault se îndreptaseră cu toții spre realism; Delacroix însă, ca și Ingres, nu s-a mulțumit cu realismul; ba, mai mult chiar, i-a fost un adversar convins.

În 1832 a vizitat Marocul: a fost pentru el o revelație. «Tot avutul acestor oameni se reduce la o simplă pătură . . . și au același aer mulțumit pe care trebuie să-l fi avut Cicero în fața scaunului său de înalt demnitar. Antichitatea nu are nimic mai frumos . . . Grecii și romanii se află aici, sub ochii mei. Ce-am mai rîs de grecii lui David.» Tot stilul lui Delacroix s-a modificat datorită acestei

* *Tartouillade* (franc.) — mîzgălitură strident colorată *(N.R.)*.

viziuni. Expresia morală a energiei și a demnității umane a fost esențială artistului pentru a izbuti să-și construiască forma într-o manieră mai gîndită. A fost o trăsătură de geniu aceea de a readuce idealul antic la realitatea cotidiană, fie ea chiar exotică. Totuși această descoperire ascundea și ea un pericol: acela de a face să coincidă prea mult picturalul cu pitorescúl. Și, într-adevăr, s-a întîmplat uneori ca Delacroix să nu asimileze suficient fragmentul de natură într-un stil pictural coerent. Chiar cînd a tratat subiecte antice, a exprimat această demnitate clasică pe care și-o însușise în Maroc împreună cu un întreg cortegiu de detalii pitorești inutile și deci vătămătoare. Cu alte cuvinte, se poate spune că Orientul real s-a substituit statuilor antice, nu numai așa cum realitatea trebuie să se substituie Academiei, ci și în sensul infiltrării pitorescului în artă.

Orice ar fi fost, constatarea unei valori clasice la arabii în viață l-a ajutat pe Delacroix să se sustragă prejudecății frumosului. « Făcînd portretul unui cerșetor în zdrențe, Rembrandt asculta de aceleași legi ale gustului ca Fidias cînd îl sculpta pe Jupiter. » Tocmai această libertate față de prejudecata frumosului a izbit publicul francez și pe mulți critici, care l-au învinuit, de pildă, că pictează cu o «mătură beată», că desenează cu o mînă nehotărîtă, de somnambul. Iar el se înfuria pe toți aceștia: « Urîtul, urîtul suveran sînt convențiile noastre și felul meschin în care aranjăm marea și sublima natură». Din păcate, chiar criticii care îi erau cei mai favorabili — de exemplu Baudelaire și Chesneau, care l-au apărat fie lăudînd frumusețea « dureroasă, bolnavă și modernă» a femeilor lui Delacroix, fie citînd exemplul lui Shakespeare și al lui Michelangelo, nu erau pe deplin conștienți de independența artei lui față de ceea ce era denumit, în mod curent, frumosul.

Delacroix el însuși opunea natura frumosului abstract, însă avea nevoie ca această natură să fie « mare și sublimă». În realism, Delacroix vedea doar copie, și nu interpretarea ideală a naturii. « Ei! realist blestemat, vrei, din întîmplare, să-mi produci o iluzie?» ceea ce însemna lipsă de curaj. Avea nevoie de un ideal, dar, nereușind să-l imprime realității, îl căuta în afara ei. Nevoie de dramă, de frămîntare, de monumentalitate eroică cu orice preț, de subiecte interesante prin ele însele, introducerea literaturii în pictură, istoria redusă la anecdotă, toate laturile negative ale picturii lui Delacroix provin din lipsa lui de curaj de a înfrunta întreaga realitate.

Diferite influențe l-au împins pe Delacroix să aleagă momentele dramatice ca fiind cele mai adecvate pentru pictura sa. A simțit, în opoziție cu seninătatea lui Rafael, caracterul de titan revoltat al lui Michelangelo. S-a inspirat din Dante și Shakespeare pentru a reprezenta oroarea morții. A ilustrat « Faust» și a fost foarte

apreciat de Goethe. A găsit în Byron un izvor de « molochism », de cruzime sălbatică. Dintre evenimentele contemporane a ales masacrele și revoluțiile.

În Orient a simțit ferocitatea luptelor și atmosfera senzuală a haremurilor. L-au pasionat tigrii, leii, furia dezlănțuită a cailor. În fond, Delacroix s-a încărcat cu tot bagajul romantic (inclusiv balastul) care l-ar fi putut îndepărta de artă.

Dorința arzătoare de a da artei un conținut de valori spirituale l-a dus la subestimarea realizării picturale. « Meritul unui tablou nu poate fi definit: este tocmai ceea ce scapă precizării: într-un cuvînt, este tocmai ceea ce sufletul a adăugat culorilor și liniilor pentru a găsi calea sufletului. Linia, culoarea, în sensul lor exact, nu sînt decît expresia grosolană a unei imagini grosolane ». E limpede, aici, că el reduce la un simplu simbol ceea ce, dimpotrivă, este chiar realitatea operei de artă, dînd deci prin aceasta o importanță excesivă imaginației.

Uneori se pare că Delacroix nu deosebește imaginația de sentiment; în 1818 scria: « De-a lungul vieții nu păstrezi decît amintirea sentimentelor duioase: restul devine mai puțin important, chiar decît a fost în realitate, fiindcă nu există nimic care să-l coloreze în imaginația noastră »; iar altădată scrie că amintirea morții tatălui său va rămîne « nemuritoare în imaginație ». Concepția aceasta îl făcea să confere imaginației mai multă consistență, iar sentimentului mai multă superficialitate. Dorința lui de singurătate trebuia, pe de altă parte, să-i înlesnească dezvoltarea imaginației. « Singurătatea nu mă apasă atît cît mă poate apăsa recea ploaie de banalități care te întîmpină în orice salon . . . Întrucît imaginația este cea care-mi ține de urît, prefer să-mi aleg tovărășia care-mi convine. »

Aceste condiții, deși uneori favorabile artei, tindeau să confunde subiectul literar cu motivul pictural. Delacroix crede că « trebuie sacrificat totul interesului și expresiei reale a subiectului ». « Este o obligație, pentru tablouri, să renunțăm la modele. » « Modelul viu nu poate reda niciodată cu exactitate ideea obiectului pe care am vrut să-l reprezentăm: modelul este ori meschin, ori incomplet, sau de o frumusețe atît de deosebită și superioară încît sîntem siliți să schimbăm totul. » În locul frumuseții sugerată de model, Delacroix prefera pictura după romane. Nu trebuie să ne mirăm, fiindcă, pe vremea romantismului, romanul predomina. Totuși un roman într-un tablou este un obstacol pentru pictura liberă. În jurul lui Delacroix unii notau pericolul și uneori greșeala de a se acorda atîta importanță subiectului. « Este mai ușor să găsim un subiect pentru o scenă bine întocmită după natură, decît să întocmim scena unui subiect găsit într-o carte. Dovadă este că nu s-au găsit niciodată însemnări pe spatele tablourilor pictorilor de altădată și că le putem găsi

mai degrabă două subiecte decît unul. Trebuie reprezentate fapte, acțiuni, iar nu povestiri» (Doamna Cavé). Iar Thoré, în ciuda admirației sale pentru Delacroix, notează: « Cei mai mari cetățeni din republica artei nu iau drept temă a creației lor decît ceea ce aparține tuturor . . . Subiectul, în artă, este absolut indiferent. »

Pe de altă parte, era firesc ca un subiect de roman să influențeze felul de tratare al unui tablou istoric, în care istoria era coborîtă la rang de anecdotă. Pictorii romantici « se ocupau mai mult de îmbrăcămintea lui Hamlet decît de îngrozitoarea lui misiune» (Rosenthal). În tablourile istorice, anecdota joacă rolul pitorescului față de pictural, nu numai pentru că accentuează detaliile în raport cu ansamblul, dar și pentru că tabloul nu e decît o compilație de motive naturaliste, interesante prin ele însele, dar nu în măsura în care au fost absorbite și transformate de imaginație. Toate acestea, care au constituit defectul fundamental al picturii romantice, abia dacă se observă la Delacroix. Datorită tumultuoasei sale imaginații, el este menit să depășească limitele oricărui subiect romantic. Și, pe de altă parte, nu se poate nega că imersiunea picturii în lumea culturii istorice, literare și muzicale, săvîrșită de Delacroix, a servit drept antidot al artei pentru artă. S-a văzut la ce ariditate dusese această specializare a unui gen de frumusețe preconizat de Ingres. Chiar în ultimii ani de viață, cînd Delacroix și-a reluat vechile subiecte, față de care devenise cu totul indiferent, tratîndu-le ca pe niște simple pretexte de pictură, el nu a alunecat în artă pentru artă. « Pretextul» îi era suficient pentru a trezi, ca un ecou, o întreagă lume de sentimente, de imaginații, de experiențe. Arta pe care o zămislea astfel a fost deci expresia fantastică a unui conținut și nu expresia școlară și prezumțioasă a artei pentru artă.

« Dacă romantismul meu este înțeles ca o liberă manifestare a impresiilor mele personale, ca o îndepărtare de tipurile mereu copiate în școli și ca repulsie față de rețetele academice, trebuie să mărturisesc că sînt un romantic. » Prin aceste cuvinte, Delacroix insista asupra esenței artei sale: libertatea.

Contemporanii lui Delacroix au resimțit din plin această senzație de libertate care se degaja din pictura lui. Încă din 1824, în legătură cu *Masacrul din Chios* se putea citi în *Le Globe* : « Arta trebuie să fie liberă, nemărginit de liberă. Consecințele acestei noi conștiințe a libertății artistice au fost constatarea individualității în artă și a independenței artistului față de așa-numitele „legi ale artei“ și față de natură». În *Albumul Național* din 1829 se putea citi: « Se știe că în veacul nostru prima condiție a oricărui fel de talent în orice artă nu trebuie să fie, așa cum se pretinde, originalitatea, ci individualitatea». Distincția era fericită. Ceea ce se înțelegea prin origi-

nalitate era detașarea de tradiție și de gustul timpului: e vorba de o manifestare polemică de factură intelectuală. Dar individualitatea este, deopotrivă, creatoare și creată; ia naștere din aspirațiile spirituale ale tuturor, le domină și le îndreaptă către noi tendințe. Opera individualității artistice este subiectivă, dar de loc arbitrară și de loc detașată de lume: este necesară pentru că face parte integrantă din univers. Teoria despre artă ca imaginație creatoare răspundea tocmai acestei necesități de individualitate, de libertate nemărginită. Iar artiști ca Delacroix găseau aici o încurajare în a nega orice limitare izvorâtă din imitarea statuilor antice. După cum am mai spus, oamenii altminteri liberali în politică și în viață, au negat multă vreme artiștilor libertatea în numele idealului clasic. Greșeala lor a constat în aceea că nu au înțeles că libertatea artistică este o religie, întocmai ca și libertatea politică. Elanul spiritual al artiștilor eliberați nu putea da ascultare unei forme stabilite înainte acestei eliberări. Deci, în loc de a se căuta o formă clasică pentru un conținut romantic, trebuia să se găsească o formă nouă pentru un conținut nou.

Deoarece simple contingențe, ca de pildă conservarea statuilor grecești și nu a picturilor grecești, au făcut ca forma artistică a picturii să fie considerată drept o formă plastică, acestei forme i s-a substituit forma picturală care, în aceeași măsură ca forma plastică, era o condiție de artă. Întrucât frumusețea umană fusese întotdeauna măsurată după anumite proporții imaginate pentru a servi forma plastică, s-a creat principiul relativității frumosului. Și deoarece nouă conștiințe despre unitatea artei implica o participare a imaginației picturilor la poezie și muzică, și întrucât aceasta din urmă domina gustul timpului, visul picturului Delacroix a fost de a libera pictura de ceea ce i se părea prea material în forma plastică, pentru ca astfel armoniile de culori să intre în competiție cu «incomparabilele nuanțe» ale muzicii.

Această situație, aceste aspirații duc la o desăvârșită reînnoire a formei și a culorii.

Faptul de a nu fi regăsit în operele lui Delacroix «corectitudinea formei» propriei școlii lui David a uluit publicul. Théophile Gautier afirma că desenul lui Delacroix «este foarte savant în cinda vădirilor incorectitudini pe care orice novice le poate observa». Amabilă contrazicere: desenul — în același timp incorect și savant! Dar puțini spectatori aveau spiritul lui Ricourt, care, întrebat fiind dacă în tabloul *Intrarea Cruciaților la Constantinopole* se văd pieptarii sau spinările, a răspuns: «Nici de unele nici de altele; se vede pictură» (Gigoux). Victor Hugo, întrebându-l pe Delacroix ce ținea în mână unul din personaje, și primind răspunsul: «Am vrut să pictez fulgerul spadei», comenta: «Să pictezi fulgerul spadei, fiind spadă, nu este

nalitate era detașarea de tradiție și de gustul timpului: e vorba de o manifestare polemică de factură intelectuală. Dar individualitatea este, deopotrivă, creatoare și creată; ia naștere din aspirațiile spirituale ale tuturor, le domină și le îndreaptă către noi tendințe. Opera individualității artistice este subiectivă, dar de loc arbitrară și de loc detașată de lume: este necesară pentru că face parte integrantă din univers. Teoria despre artă ca imaginație creatoare răspundea tocmai acestei necesități de individualitate, de libertate nemărginită. Iar artiști ca Delacroix găseau aici o încurajare în a nega orice limitare izvorîtă din imitarea statuilor antice. După cum am mai spus, oameni altminteri liberali în politică și în viață, au negat multă vreme artiștilor libertatea în numele idealului clasic. Greșeala lor a constat în aceea că nu au înțeles că libertatea artistică este o religie, întocmai ca și libertatea politică. Elanul spiritual al artiștilor eliberați nu putea da ascultare unei forme stabilite înaintea acestei eliberări. Deci, în loc de a se căuta o formă clasică pentru un conținut romantic, trebuia să se găsească o formă nouă pentru un conținut nou.

Deoarece simple contingențe, ca de pildă conservarea statuilor grecești și nu a picturilor grecești, au făcut ca forma artistică a picturii să fie considerată drept o formă plastică, acestei forme i s-a substituit forma picturală care, în aceeași măsură ca forma plastică, era o condiție de artă. Întrucît frumusețea umană fusese întotdeauna măsurată după anumite proporții imaginate pentru a servi forma plastică, s-a creat principiul relativității frumosului. Și deoarece noua conștiință despre unitatea artei implica o participare a imaginației pictorilor la poezie și muzică, și întrucît aceasta din urmă domina gustul timpului, visul pictorului Delacroix a fost de a libera pictura de ceea ce i se părea prea material în forma plastică, pentru ca astfel armoniile de culori să intre în competiție cu « incomparabilele nuanțe » ale muzicii.

Această situație, aceste aspirații duc la o desăvîrșită reînnoire a formei și a culorii.

Faptul de a nu fi regăsit în operele lui Delacroix « corectitudinea formei » proprie școlii lui David a uluit publicul. Théophile Gautier afirma că desenul lui Delacroix « este foarte savant în ciuda văditelor incorecțiuni pe care orice novice le poate observa ». Amabilă contrazicere: desenul — în același timp incorect și savant ! Dar puțini spectatori aveau spiritul lui Ricourt, care, întrebat fiind dacă în tabloul *Intrarea Cruciaților la Constantinopole* se văd piepturi sau spinări, a răspuns: « Nici de unele nici de altele; se vede pictură » (Gigoux). Victor Hugo, întrebîndu-l pe Delacroix ce ținea în mînă unul din personaje, și primind răspunsul: « Am vrut să pictez fulgerul spadei », comenta: « Să pictezi fulgerul spadei, fără spadă, nu este

treaba artei lui, ci a artei noastre» (Tourneaux). Hugo cunoștea deci aceste «limite ale artelor» pe care le-a fixat Lessing, și care au fost repetate de mii și mii de ori, cu atît mai multă mîndrie cu cît convingeau mai puțin. Fapt cert este că există oameni care și azi își mai bat capul în privința acestor « limite», dar sînt oameni care nu contează. Delacroix încerca să exprime. Elevului său Lassalle-Bordes îi spunea: « Vrînd să corectez, aș pierde ceva din armonie și din mișcare; finisajul unui picior sau al unei mîini nu este atît de important ca expresia determinată de mișcare . . . O mînă, dar o mînă trebuie să vorbească ca și fața».

Înainte de a ajunge la o soluție atît de limpede, Delacroix a fost chinuit de această alternativă: să se studieze mai curînd conturele, sau să se deseneze din instinct, sub imperiul impulsului? Din fericire, chiar și la Rafael se găsesc incorectitudini. Și totuși *înțelegerea liniilor* este atît de mare la Rafael, încît îl uluiește pe Delacroix și-l determină să-l așeze pe Tițian cu o treaptă mai jos. Aceasta s-a petrecut în 1847: zece ani mai tîrziu a înțeles. Tițian este nu numai un mare colorist: este primul dintre desenatori, dacă prin desen înțelegem forma naturală; este cel mai aproape de « spiritul antic», chiar dacă este departe de formele exterioare ale anticilor. « Dacă am trăi o sută douăzeci de ani, l-am prefera pe Tițian înaintea tuturor». Într-o epocă mai înaintată a vieții își explică lui însuși valoarea spirituală a execuției: execuția pune în lumină și în valoare ideile; nu există frumusețe fără o mare îndrăzneală: părăsind simplitatea celor vechi, modernii, în avîntul lor, găsesc noi izvoare de frumusețe: « forma se confundă cu concepția». « Studiați fără încetare înainte: o dată ce ați intrat în scenă, faceți greșeli dacă e nevoie, dar trebuie să executați liber». S-ar părea că auzi vocea destinului care-l împinge pe Delacroix, fără voia lui, în ciuda exemplelor și culturii lui, către o formă picturală nouă.

Baudelaire înțelege valoarea desenului lui Delacroix, se ridică împotriva liniei dure, despotice și crude, afirmă că desenul trebuie să fie viu și agitat ca însăși natura. Și găsește această admirabilă definiție: « Marea calitate a desenului artiștilor desăvîrșiți constă în adevărul mișcării». Silvestre îi răspunde ca un ecou, negînd antitezele: « cei mai buni desenatori sînt cei mai mari coloriști, cei mai mari coloriști sînt cei mai buni desenatori».

Fuziunea între formă și concepție, execuția liberă și pasionată, desenul-mișcare, desenul-culoare, sînt tot atîtea trepte pentru a ajunge la *unitatea picturală*. Delacroix vrea ca toate detaliile să-i fie sacrificate acesteia și-i reproșează maestrului său Géri-

cault de a nu fi căutat unitatea. Găsește elementul care leagă și contopește totul într-o armonie generală: *atmosfera*.

Dacă Delacroix a stîrnit un nesfîrșit număr de adversari, acești adversari se opuneau formei și nu culorii lui. Toți erau de acord că este un mare colorist. Se spunea cel mult că a fi colorist nu este suficient pentru a fi artist. Pe de altă parte, este neîndoios că a fost primul pictor francez al secolului al XIX-lea care a impus probleme de culoare colegilor și publicului, care a studiat natura și a descoperit că umbrele albului sînt violete, că două tente se neutralizează atunci cînd sînt amestecate și, dimpotrivă, se intensifică dacă sînt juxtapuse în așa fel încît lumina lor să se contopească.

La pictorii francezi de mai tîrziu, admirația pentru culoarea lui Delacroix pare a fi unanimă. Cel mai mare teoretician al poantilismului francez, Paul Signac, îl consideră pe Delacroix drept întemeietorul noii civilizații a culorii. Toate observațiile notate de însuși Delacroix în *Jurnalul* său și care marchează etapele descoperirilor sale, cît și un studiu al lui René Piot, sînt documente indiscutabile despre meritele lui Delacroix în preamărirea și dezvoltarea gustului culorii. Într-o recentă expoziție, unde erau prezentate picturile lui Gros și ale elevilor lui, după culorile acestora, fie neutre, fie stridente, *Masacrul din Chios* era o revelație. Coloritul acestui tablou are o viață intensă și această intensitate își găsește un acord superior în distribuirea zonelor de lumină și umbră.

Totuși, dacă observăm cea mai mare parte a operelor lui Delacroix, ulterioare *Masacrului din Chios*, putem constata că, deși coloritul lor este armonizat, această armonizare este oarecum fluidă, lipsită de viață și de culoare locală. Sînt desigur excepții, dar care confirmă regula. *Soba* (fig. 47) este colorată cu un ton perfect și, în plus, cu o sensibilitate duioasă care amintește de Chardin. Iar faptul că Delacroix își găsește deplina realizare cromatică într-o natură moartă sugerează gravitatea divagației pe care trebuie s-o imputăm « subiectelor sale romantice ». Cînd Delacroix își compune scenele, coloritul lui este un colorit « cursiv », adică un mijloc excelent pentru a atinge un scop care se află dincolo de culoare. Imaginația lui Delacroix creează cu ajutorul culorii; ea nu creează culoarea.

Pe de altă parte, însuși Signac face rezerve. Recunoaște că picturile lui Delacroix sînt mai puțin luminoase și mai puțin colorate decît cele ale urmașilor săi; el explică că aceasta provine din cantitatea excesivă de tente « pămîntii și întunecate » pe care le folosește. Asupra rolului jucat de aceste tente, avem mărturia precisă a elevului și colaboratorului său Andrieux: « Scopul lui Delacroix era

de a scoate, din amestecul culorilor învecinate, tonuri neutre pe care să se poată armoniza culorile cele mai vii ». Or, aceste tonuri, devenite prin amestec neutre, creează un raport contrastant cu culorile intense, dar fără a fuziona. Tiepolo, Cézanne, Matisse sînt adevărați poeți ai tonurilor neutre, tocmai pentru că reușesc, grație acestora, să izoleze și să exalte o culoare intensă. Dimpotrivă, « armonia » lui Delacroix produce o scurgere confuză de elemente în care culorile vii se sting. Numai după ce culorile vii s-au stins, cînd lumina și umbra sînt pe deplin realizate în mișcarea tonurilor neutre, vezi realizîndu-se o adevărată armonie de culori. Atunci, « în loc să aștearnă culoarea exact la locul ei, strălucitoare și pură, el împletește tentele, le rupe și, folosind pensula ca pe o suveică, se străduiește să alcătuiască o țesătură, ale cărei fire multicolore se întretaie și se întrerup în fiecare clipă. Delacroix numea acest gen de operație „*flochetage*“ » (Villot, citat de Escholier).

Este firesc că acest *flochetage* să fi plăcut poantiliștilor mai mult chiar decît impresioniștilor. Poantiliștii au aplicat diviziunea ca o metodă științifică care i-a îndepărtat de artă. Însă impresioniștii, în ciuda tuturor diviziunilor, n-au uitat să așeze « culoarea exact la locul ei »; și tocmai aceasta le-a permis să realizeze, prin această culoare, o operă de artă. Delacroix a studiat deci culoarea cu o inteligență incomparabilă; a pus, prin acest studiu, baza gustului contemporan, dar nu a știut să profite pentru el însuși, deoarece își căuta poezia în afara culorii.

Desena din instinct, cu impulsivitate, și colora cu știință; iată de ce a fost considerat ca un mediocru desenator și un mare colorist. Astăzi, dimpotrivă, ne dăm seama că acest colorit studiat științific, important ca o cucerire a gustului, ca o sugerare a artei viitoare, constituia un obstacol pentru libera exprimare a personalității artistului și trebuia să fie absorbit în impresia luminii. Așa că, tocmai forma lui Delacroix, acea formă deformată, eliberată de orice naturalism, este cea care dă unitate întregii opere, care cuprinde într-însa planul lui de creație, care poartă pecetea imaginației sale, expresia geniului său.

Baudelaire și Silvestre au descris caracterul lui Delacroix pornind de la o antiteză: sălbaticul și masca sceptică, avîntul și sîngele rece. Deși veridică, indicația lor are poate neajunsul de a nu fi pornit de la rădăcină: masca sceptică și sîngele rece sînt scutul omului timid. Timiditatea lui Delacroix o regăsim pretutindeni în *Jurnalul* său: « E nevoie de o mare îndrăzneală pentru a cuteza să fii tu însuți ». Viața lui a fost o veșnică aspirație către îndrăzneală, cu atît mai intensă, cu cît era pe deplin conștient că hotărîrile sale se spulberă în fața acțiunii. La sfîrșitul vieții, meditează cu satisfacție: « A fi îndrăzneț cînd ai un trecut pe care îl poți compromite

este cel mai mare semn de forță». Cu toată această aspirație continuă, nu am găsit niciodată, de-a lungul vieții sale, vreun act de temeritate. În arta lui, în schimb, au fost multe. Dar efectul îndrăznelii asupra unui temperament timid e bine cunoscut: devine temerar. Și toată arta lui, în afară doar de ultimii ani de viață, pendulează între euforia creațiilor nemaivăzute și supunerea față de convențiile pe care le ura. Sănătatea lui, mereu șubredă, sensibilitatea lui, dureroasă pentru că era prea ascuțită și care dă impresia unei forțe nervoase nelimitate și a unei construcții mușchiulare dintre cele mai slabe, felul lui feminin de a se comporta, mîngîios, insinuant, capricios, totul explică acea oscilație între timiditate și îndrăzneală; oscilație care nu se liniștește decît în ultimii săi ani. «E rar ca oamenii mari să fie exagerați în operele lor.»

Mai mult decît pasionat, el este « cu pasiune îndrăgostit de pasiune». Năzuiește sincer spre o concepție religioasă despre lume, fiind lipsit însă de sentimentul religios. Exprimînd uimirea și durerea, Delacroix interpretează într-o oarecare măsură idealul vremii lui. Dar fără a fi un mizantrop ca Ingres, ține prea mult la libertatea lui, se retrage prea mult în el însuși pentru a se putea dărui vieții care pulsează în jurul său. El personifică deci valoarea aspirațiilor eterne în care umanitatea se poate sublima. Dar idealul este atît de înalt, forțele atît de puțin sigure, încît realizările rămîn, în mod firesc, intermitente și limitate.

Barca lui Dante (fig. 45), pictată în 1822, conține în germene tot stilul său. Este o zgomotoasă afirmare a noului. Tonurile întunecate cu funcția de eroi ai expresiei le-au înlocuit pe cele deschise nu numai pentru a ilustra subiectul, dar mai ales pentru a răspunde unui deziderat de culoare. Dacă am compara-o cu *Pluta Meduzei*, unde formele sînt desenate potrivit tradiției, *Barca lui Dante*, cu toate tentele ei întunecate și mișcările violente, ne apare ca un acord de tonuri deschise și închise, juxtapuse pe plan și create din culoare. Toate nudurile morților tind, prin contorsiunile lor, către o formă picturală. Și la nudul prăvălit din primul plan obrazul este cu desăvîrșire pictural: lividitatea se nuanțează cu roșu, iar tușele așternute contrastant fac ca forma să-și piardă rotunjimile.

Masacrul din Chios (fig. 46), din 1824, este capodopera tinereții lui Delacroix. Nu este reprezentarea unei acțiuni dramatice ci prezentarea nenorocirii și a orgoliului. Trebuie să ținem seama de acest lucru dacă vrem să înțelegem compoziția; această compoziție nu are nici funcție reprezentativă, nici ordine în forme. Ca expresie a nenorocirilor, ea se întinde în suprafață, în culori intense și clare, care se detașează pe o zonă întunecată. Pe de altă parte, tonurile întunecate reies pe fondul luminos în depărtări. Este deci o compoziție cromatică; și ca atare, este complexă

și adecvată. Anumite fragmente de realitate se impun privirii. Traista care zace pe pămînt este desăvîrșit realizată, cu o culoare păstoasă, strălucitoare, prețioasă. Rareori i s-a întîmplat lui Delacroix să fi simțit într-atît poezia realității și s-o fi exprimat într-un colorit atît de fericit. Umbrele accentuează intensitatea culorilor în lumină. Iar suprafața, aspră din cauza tușelor zgrunțuroase, permite reflexelor să insiste asupra culorii locale. La femeia bătrînă din dreapta — o imagine a disperării de o excepțională energie — forma se frînge pentru a se contopi perfect cu tonul cromatic. La perechea din stînga, carnația, bronzată, devine lividă, opacă. În toate penumbrele, bogăția tonului este subînțeleasă. Fondul, îndepărtat, imobil, în ciuda reflexelor sîngelui, reflectă trecerea morții. Din lipsa de măsură însă rezultă un aspect oarecum teatral, care nu poate fi imputat gesturilor, ci unei anumite insistențe în prezentarea imaginilor. Din cauza acestei insistențe prea mari asupra fiecărei imagini în parte, ansamblul se vede mai confuz, iar cerul, care apasă prea tare, datorită unei intenții dramatice, îi răpește din suflu. Dar, oricum, reacția morală a lui Delacroix în fața unei îngrozitoare catastrofe umane contemporane reușește să imprime un sentiment sincer pînă și exceselor de expresie. De aici forța acestui tablou.

N-am putea spune același lucru despre *Moartea lui Sardanapal* (1827), unde manierismul apare fie în formele corpurilor, fie în colorit — rozul patului este tentă și nu culoare — fie mai ales în compoziție, care ar vrea să cucerească spațiul în profunzime, dar nu izbutește decît să acumuleze cărnuri.

Deplina stăpînire a tehnicii îl îndeamnă pe Delacroix spre cucerirea realului. Cînd se pictează pe el însuși în 1829 (fig. 57), își construiește fața puternic, cu o desăvîrșită știință a anatomiei și experiența clarobscurului. Și numai pe această osatură formală își așterne el tușele picturale, ajungînd astfel la o vivacitate realistă excepțională. Dar și la un elan artistic limitat.

Revoluția din Iulie îl smulge pe Delacroix din farmecul istoriei și al legendei. Realitatea dramatică care se desfășoară dinaintea ochilor lui i se impune din nou; pictează tabloul intitulat *28 Iulie 1830*. Îl precede pe Gavroche din *Mizerabilii*, precede de asemenea acel realism ce provine din contraste violente de întuneric și lumină, care îi va aparține lui Courbet. Gavroche, bărbatul cu joben, bărbatul care se tîrăște spre Libertate, mortul din prim plan, sînt de o forță realistă pe care Delacroix nu o va mai regăsi niciodată. Culorile nu au intensitate; sînt cu totul subordonate luminii și umbrei, în folosul efectului de ansamblu. Din nefericire figura alegorică a Libertății nu are nimic comun cu această atmosferă realistă:

ar fi vrut să fie vocea idealului, dar nu izbutește să fie decît o exaltare retorică. Oricum însă, acesta este tabloul în care Delacroix apare cel mai legat de viața și de pasiunile vremii sale. Are treizeci și doi de ani; este în avangarda romantismului și a realismului, simte apropiindu-se triumful; își poate continua victorios calea. Și în loc de aceasta, Delacroix se retrage; preferă să lipsească un timp, să se normalizeze sau să ceară Orientului inspirația pe care i-o dăduse Gavroche.

În 1831 pictează o eboșă și un tablou reprezentîndu-l pe Mirabeau, apostrofînd, la 23 iunie 1789, pe marchizul de Dreux-Brézé care venise să dizolve Statele Generale (fig. 52 și 53). Eboșa este o capodoperă de spontaneitate vibrantă, în puține culori, dar cu contraste de întuneric și lumină, suficiente ca să sugereze impetuozitatea dramei. Tabloul este finisat cu o abilitate pedantă. A devenit arid, meschin, vorbăreț, inexpresiv. A dispărut chiar și raportul de tonuri dintre imagini și fond. Priviți coloanele: în eboșă, Delacroix redă de data asta nu fulgerarea săbiilor, ci a coloanelor. În tablou, ele se reduc la acel « desen de arhitect» pe care îl detesta și pe care îl detesta și Baudelaire. Înainte de a face eboșa, Delacroix notează: «Trebuie neapărat exprimată acea emoție care însuflețește o întreagă adunare ca pe un singur om», și într-adevăr, în eboșă, adunarea devine un singur om; în tablou însă, sînt mult prea mulți oameni, fiecare pe locul lui bine precizat. În eboșă vedem o dramă realizată prin viziune. În tablou — o comedie destul de bine reprezentată.

Istoria ne destăinuiește de ce și-a ratat Delacroix inspirația. Tabloul finisat era destinat să participe la un concurs prin care să obțină decorarea Camerei Deputaților. Delacroix ne explică, cu o penibilă luciditate, ce este un concurs: « Artistul închis într-un atelier, inspirat la început pentru o lucrare, este animat de acea credință sinceră, singura care poate zămisli capodopere; dar dacă, din întîmplare, își întoarce privirile înafară, spre estrada unde va fi expus, și spre judecătorii care-l așteaptă, avîntul său se oprește deodată . . . el schimbă, strică, se epuizează; vrea să se civilizeze, să se șlefuiască, pentru a nu displace».

Delacroix a lucrat deci eboșa pentru el, urmînd o inspirație fericită; tabloul l-a executat pentru juriu și nu a fost nici măcar o victorie. Veșnicele vicisitudini ale unui om genial care a făcut totul pentru a renunța la geniu și a se coborî la nivelul gustului celor din jur. Nu a reușit destul pentru ceilalți, dar poate puțin prea mult pentru el.

Marele tablou pictat în 1845 de Delacroix și care-l reprezintă pe Muley Abd-er-Rahman, sultanul Marocului, ieșind din palatul său de la Mequinez, înconjurat de gardă și de principalii săi ofițeri, ne permite să înțelegem limitele inspirației lui

orientale (fig. 44). După propriile lui cuvinte, « această pînză reproduce cu exactitate ceremonialul unei audiențe la care autorul a asistat în 1832, atunci cînd însoțea misiunea extraordinară a regelui în Maroc». Scopul lui Delacroix, atunci cînd picta acest tablou, era deci un scop realist; și întrucît era convins că a găsit la arabi măreția și demnitatea antichității, este firesc să fi crezut că reușise în această operă să contopească antichitatea și realitatea. Pînza a stîrnit admirația entuziastă a lui Baudelaire. Azi, însă, tabloul ne lasă indiferenți. Lipsește realizarea atmosferei: culorile sînt tari, însă fără unitate de ton. Violența soarelui marocan l-a făcut pe Delacroix să uite că orice tentă are nevoie de o penumbră pentru a deveni culoare. Preciziei materiale a tentelor îi corespunde excesul de precizie a conturelor, rigiditatea alinierii militare, exagerarea detaliilor. Rezultatul este o paradă militară căreia, desigur, nu-i lipsește demnitatea, dar care este indiferentă ca expresivitate și cu un colorit dezagreabil.

Dacă vrem să înțelegem cîtă nevoie avea Delacroix de libertate pentru a obține un stil unitar, trebuie să confruntăm acest tablou cu un altul, avînd același subiect, dar de dimensiuni mici, pe care l-a pictat în 1862, la sfîrșitul vieții, cînd, retras în sihăstria de la Champrosay, eliberat de orice grijă bănească și indiferent față de luptele între tendințe, se reîntorcea la motivele lui preferate, pentru a hoinări printre amintiri, pentru propria lui plăcere. Nu mai folosește culori vii, ci demi-tente bituminoase care nu servesc decît efectelor de umbră și lumină. Unitatea cromatică este împlinită și ansamblul este de o coerență perfectă. Burnusul împăratului, mai luminos decît restul, este centrul spiritual al tabloului. Tonuri închise și tonuri deschise se succed, alternează, într-un ritm precipitat. Ondulația continuă și mereu ruptă a liniei invadează toate formele, le fragmentează, le suprapune, constituie, prin vibrațiile ei, ordinea « confuziei» picturale. Trupele de soldați aliniate în depărtare nu mai sînt o linie ci un ton. Zidurile și-au pierdut materialitatea: sînt pete mari cu o formă deschisă, cu umbre și lumini minunate. Chiar umbrela, cu conturul ei nebulos, ajunge să aibă, pe luminozitatea cerului, un frumos efect tonal. Coama calului a distrus frumoasa linie continuă a gîtului, care nu mai este separată de burnusul împăratului. Forma calului nu mai e așezată pe pămînt, solidă, lemnoasă: pentru a fi în ton cu mișcarea de ansamblu, calul se cabrează într-o oprire bruscă, fremătînd încă, plin de viață. În tabloul din 1845, brațul drept al împăratului este o dezagreabilă piesă de pictură academistă; în cel din 1862 nu mai este decît o mișcare de suprafețe aspre, făcută din lumină și umbră, demnă de Rembrandt. Compoziția este văzută tot în adîncime, dar fundamentată pe mase care ondulează

în aceeași direcție (de sus, stînga, spre partea de jos, dreapta) mai degrabă decît pe linii încrucișate, ca în 1845; compoziție foarte indicată pentru a ne arăta afluxul dezordonat al mulțimii spre marginea pînzei. Această mulțime înaintează spre un loc pe care-l vedem de sus, într-un admirabil volum, fără ca vreun gol, sau vreo figură văzută din spate să-i modifice direcția sau mișcarea. Arabescul pasiunii se dezvoltă deci fără obstacole, săltăreț, puternic, cu un freamăt natural, care uimește. Lucrarea din 1845 este neizbutită, cea din 1862 perfect reușită.

Cînd o scenă arabă este pictată în interiorul unei încăperi și nu în aer liber, culorile se armonizează mai ușor. *Femei din Alger acasă* din 1834 (fig. 51) este poate cel mai vestit dintre tablourile cu subiect oriental pictate de Delacroix. Este lesne de înțeles, privind acest tablou, entuziasmul pe care misterul unui harem îl trezea în imaginația lui Delacroix și a contemporanilor lui. Astăzi ne dăm seama că penumbrele sînt bine simțite și delicate, că formele sînt un compromis nesigur între plastic și pictural, și că dragostea de pitoresc l-a împins pe pictor să insiste prea mult asupra unor detalii demne de-o dugheană de anticar.

Din punct de vedere al inspirației cromatice, *Nunta evreiască în Maroc* din 1839 (fig. 50) este desigur superioară. Acordul de alb-verde al zidului îl anunță pe Manet. Formele, realizate prin tușă, sînt mai picturale, în ciuda urmelor de pitoresc în detalii și a agitației artificiale a personajelor.

Dorința pe care o avusese Delacroix de a regăsi clasicismul în Orient era adîncă. Artistul vroia să ajungă la un clasicism autentic, diferit de neoclasicismul lui David, un clasicism construit din demnitate, măreție și sublim. Și a încercat în cîteva scene istorice sau legendare să realizeze acest vis.

Medeea din 1838 (fig. 56) este considerată de unii drept capodopera lui Delacroix. Grupul este perfect compus, fie că umple spațiul tridimensional, fie că închide într-un singur contur sentimentul dramei care se apropie. *Medeea* are o expresie frumoasă de fiară rănită. Dar, preocupat de reușita grupului, Delacroix se mulțumește să reliefeze rozul carnației pe fondul întunecat ce-l înconjoară; el întrebuințează materie colorantă, nu creează culoare. Obrazul copilului, căruia îi dau viață părul blond și anumite penumbre, este o excepție. Restul este foc stins, colorit manierist.

Dreptatea lui Traian (Muzeul Luvru), care datează din 1840, este compusă într-un chip foarte savant. Figurile sînt așezate și puse față în față ca să ocupe spațiul. Acest spațiu vast, distribuția luminii și a umbrei, gesturile grandioase slujesc foarte bine la exprimarea unei agitații grandilocvente. Dar simțim lesne caracterul retoric al acestei agitații și natura artificială a întregii compoziții.

În 1841, un an mai tîrziu, Delacroix pictează *Cucerirea Constantinopolului de către Cruciați* (fig. 48) — o compoziție care se vrea reordonată în funcție de lumină și umbră: o zonă luminoasă detașîndu-se pe o zonă întunecată care la rîndul ei contrastează cu luminozitatea fondului. Este același tip de compoziție ca în *Masacrul din Chios*. Iar grupul de Cruciați — zonă întunecată pe o zonă luminoasă — are o penumbră puternică, de un mare efect pictural. Totuși, comparația cu *Masacrul din Chios* este net în favoarea acestuia din urmă. Într-adevăr, la Cruciați efectul de culoare nu este realizat: există doar un fluviu de tonuri neutre în care plutesc culori vii, sporadice. Brunul războinicilor, albastrul mării, cenușiul cetății nu sînt de loc acordate între ele; o natură moartă, izolată, în prim plan la stînga, e mult mai superficial tratată decît traista din *Masacru*. Pitorescul arheologic al căștilor și al flamurilor este arbitrar și de loc integrat stilului. Apoi episodul faimos cu cele două femei moarte sau muribunde în prim plan, dreapta, rămîne izolat; în ciuda farmecului de netăgăduit pe care-l degajă, ele rămîn într-o oarecare măsură tributare unui sentimentalism manierist.

Din *Vînătoarea de lei* din 1855 (fig. 59) n-a mai rămas decît un fragment. Dar de o rară frumusețe, de o energie excepțională. Roșuri, brunuri, tonuri de albastru, violaceu, roșcat, galben-brunuri se sprijină pe un verde neutru. Iar formele sînt mase mari care se supun și se adaptează amestecului de culori. Perfecta unitate dintre motivul fiarelor înfuriate și energia creatoare a artistului a înlesnit crearea unei capodopere.

Decorația de dimensiuni mari l-a atras pe Delacroix mult timp, și anume: din 1833, cînd a început picturile de la Palais-Bourbon și pînă în 1861, cînd le-a terminat pe cele de la Saint-Sulpice. Entuziasmul lui Delacroix pentru aceste lucrări a fost imens, pentru că își satisfăcea astfel « nevoia de monumental care devine excesivă după ce te-ai înfruptat o dată din ea». Așa scria el în 1838; dar în 1850 își schimbase părerea. Pictează tablouri mari și mici « cu aceeași plăcere și cred — notează el — că putem pune într-un cadru mic tot atîta interes ca într-un întreg monument». Ba mai mult, în 1853, scria: « Mai port încă puțină pică picturii monumentale căreia îi datorez ultima mea dezamăgire»; iar în 1855: « Aș decora cu plăcere spații de proporții mijlocii, dar în nici un caz catedrale sau amplasări vaste. Nici nu vă închipuiți cîte plictiseli și cîtă oboseală reprezintă asemenea lucrări. Îți răpesc întreaga viață, iar rezultatele lor nu compensează aceasta».

În toate sau aproape toate frescele sale, Delacroix a cheltuit comori de geniu. Dar, după cum el însuși a simțit, efectul e ratat. Se pare că din secolul al XIX-lea

și pînă azi decorația monumentală este tot una cu retorica. Printr-o soartă inexplicabilă, capodopera modernă poate fi măreață; dar rareori este mare. Delacroix a avut dreptate cînd s-a hotărît să se reîntoarcă la dimensiunile mici sau mijlocii. Oricum, pictura monumentală i-a dat lui Delacroix o mai mare libertate de penel, l-a obligat să se încreadă mai mult în execuția promptă și rapidă și să se simtă mai independent față de forma plastică. Dacă la aceasta adăugăm cea mai mare familiaritate cu grandiosul și cu sublimul pe care le sugerează monumentalul, putem înțelege cum a reușit artistul — de îndată ce a știut să-și limiteze la dimensiuni mici aspirațiile lui nemăsurate, și de îndată ce a știut să le realizeze folosind tușe rapide și libere — să făurească creațiile lui cele mai izbutite.

Un *Peisaj din Champrosay*, pictat în 1842, reprezintă una din viziunile familiare ale artistului; totuși e plin de pasiune. O vijelie năpraznică mătură totul în calea ei. Dar nici un element literar, nici un « gest », nici un fragment de realitate nu întrerupe expresia picturală. Copacii sînt bruni, cîmpul verde, cerul violet, totul păstrat într-un ton neutru. Viața acestor tonuri constă în fragmentarea lor, care vădește forța pasiunii și reduce totul la unitatea de stil. Din această unitate se naște sentimentul de grandios, care exaltă dezlănțuirea elementelor naturii și o face să devină lirică.

În 1859 pictează tabloul *Ovidiu printre Sciți* foarte diferit de fresca avînd același subiect, căreia îi este superior și care a fost considerat de Baudelaire și de Chesneau drept una din capodoperele maestrului. Imbecilii, dimpotrivă, l-au primit ca semnul unei pronunțate senilități. Culorile au dispărut, dar forma fluidă peste curbele unduioase ale luminii și ale umbrei este perfect realizată. Această operă ne permite să înțelegem de ce reproșul care i s-a făcut lui Delacroix, cum că în lucrările lui există mai multă agitație decît mișcare, este just în fapt și fals ca element de judecată. Imaginile nu sînt în mișcare, dar totul se mișcă, așa cum se mișcă aspectul pietrelor și al munților cînd le învăluie lumina. Mișcarea luminii este determinată în forma și în linia ei: este o interpretare formală a luminii. Reducînd astfel culoarea și lumina la formă, imaginația lui Delacroix trece fără greutate peste țărmurile apropiate și peste munții îndepărtați, peste imagini de oameni și animale cu un sentiment natural și adînc al vieții primitive în fața naturii mărețe, pătrunsă de sensul unității universale.

Jucători de șah la Ierusalim (fig. 58) nu are dată. Catalogul Expoziției de la Luvru din 1930 menționează acest tablou într-un grup de lucrări datînd din 1834, dar trebuie să fie vorba de o greșeală. Stilul tabloului pare posterior anului 1850. Totuși, chiar dacă nu aparține ultimilor ani ai pictorului, el prezintă forma picturală, cal-

mul și meditația proprie ultimilor lui ani. Dacă-l comparăm cu *Nunta evreiască în Maroc*, putem vedea diferența artistică dintre agitația gesturilor și mișcarea cosmică, dintre curiozitatea limbută față de viața orientală și contemplarea extatică a unei vieți naturale, adînc înrădăcinată în pămînt, și unde Orientul este numai un pretext. În *Jucătorii de șah*, imaginația lui Delacroix se frămîntă luînd proporții biblice. Culorile sînt bine acordate, deși foarte vii: veșmintele roșii, galbene și albastre se armonizează cu verdele-galben al zidurilor.

Cai ieșind din mare (fig. 54) este o lucrare din 1860. Grupul apare ca un perfect arabesc al pasiunii și este un amestec întunecat de gri, roșu și brun care se armonizează pe un fond verde-brun. Contrastul dintre grup și fond este accentuat dar nu dur, pentru că mișcarea rapidă, neprevăzută, pare un accent magic. Acest grup, prin elanul său neprevăzut, strînge laolaltă și împinge în depărtări, ca un ecou nedeslușit, mișcarea norilor, a apelor și a luminilor pe munți.

Cai arabi luptîndu-se într-un grajd (fig. 55) este de asemenea o lucrare din 1860. Lipsesc culorile, dar lumina și umbra sînt realizate într-o manieră demnă de Rembrandt. Iar furia cailor este exprimată prin linii luminoase, independente de natura cailor, într-un fel care ține de miracol. Cînd ne duce gîndul la calul cabrat din tabloul *Masacrul din Chios*, ne dăm seama de toată retorica lui Delacroix, cel din 1824, și cît de mult stingherea această retorică natura, fără însă a izbuti s-o tulbure. În 1860 pensula lui Delacroix așterne ușor, stăpînă pe sine, fără a insista, fără a se tulbura. Și smulge din penumbra unui grajd nu doi cai, ci adevărate fulgere de cai.

Astfel în amurgul vieții, răzbătînd prin lupte chinuitoare, însă mereu sprijinit de o mare noblețe de sentiment, Delacroix a știut să ajungă la o fuziune între însușirile lui de om și de pictor. Pentru a-și afirma gustul, pentru a-și afirma personalitatea, a acoperit pînze imense, a făcut decorații monumentale. Tot ceea ce era artificial, forțat, voit se infiltrase în producția sa tocmai datorită necesității de a lupta. Cînd, dimpotrivă, s-a retras din luptă, cînd a pictat pentru că simțea nevoia să picteze, și a renunțat fie la bucuria frumuseții, fie la știința culorii, atunci, în cîteva pînze mici care sînt în realitate *convorbiri cu sine însuși*, înflăcărarea lui a devenit viziune, convulsia a devenit melancolie, pasiunea — meditație, iar forma capătă pecetea unei spiritualități cum nu se întîlnește decît arareori în istorie.

BIBLIOTECA de FILOLOGIE

CAPITOLUL VI

COROT

Numele lui Corot evocă un stil foarte personal, legat de unele capodopere vestite și de multe opere manieriste, sentimentale, slabe, ușor de contrafăcut. Acest contrast între unitatea stilului și inegalitatea calității se complică datorită nenumăratelor tendințe de gust înglobate în acest stil unic. Trăind între 1796 și 1875, Corot a fost crescut în spiritul principiilor neoclasicismului, cărora le-a rămas credincios o mare parte din viață. Totuși el a participat la trăirea romantică a sentimentului și la concepția romantică a naturii în așa fel încît și-a asumat, într-o oarecare măsură, reprezentarea lor tipică. Iar respectul său față de natură, adăugat limitelor foarte reduse ale imaginației lui inventive, l-au dus la un realism spontan și surîzător. În sfîrșit, la moartea sa, criticii și artiștii au recunoscut că deschisese calea impresionismului nou-născut. Neoclasicism, romantism, realism, impresionism, principalele tendințe ale gustului secolului al XIX-lea se regăsesc toate, armonizate, în ciuda opozițiilor, în stilul lui Corot, fără ca pentru aceasta să-l putem socoti un pictor eclectic. În stilul lui se regăsește fiecare dintre aceste tendințe atenuată, niciodată dusă la extrem, și niciodată predominînd asupra celorlalte. Fiecare din ele se cufundă în altceva, ca și cum Corot, în loc să personifice una sau mai multe tendințe, s-ar gîndi la ele distrat, întîmplător, centrul atenției sale fiind în altă parte. Idealul lui religios era de fapt un panteism cucernic; iar idealul său social consta dintr-o solidaritate umană, blajină și binefăcătoare. Nici o urmă de ideal politic, doar dorința de a fi lăsat în pace. Modest, supus părinților care nu l-au înțeles niciodată, admirator al unor artiști care îi erau inferiori, resemnat în fața indiferenței sau milei celorlalți, fericit ca un copil cînd a venit gloria, personalitatea lui ca om este tot atît de redusă pe cît de bogată e perso-

nalitatea lui artistică. Ingres și Delacroix par niște uriași în comparație cu el. Corot îl numea pe Delacroix un vultur, el însuși asemuindu-se cu o ciocîrlie. Față de războinica mișcare realistă a lui Théodore Rousseau, Corot se declara mulțumit cu « mica lui muzică »; și totuși, să ne gîndim la gustul atît de limitat al lui Ingres, care asimilase neoclasicismul, făcînd timide încercări romantice; la gustul lui Delacroix, coerent, bogat în posibilități, dar care se limitase la idealul romantic; la Théodore Rousseau care a luptat toată viața pentru a-și realiza concepția romantică despre natură; și acum, să ne întoarcem la Corot, la revelația unei Italii însorite, despre care nu știm prea bine dacă e mai mult impresionistă sau mai mult clasică, la cînturile sale idilice despre blînda lumină a Nordului, unde o întreagă lume cromatică este conținută în nuanțe de gri, la figurile sale, la care vedem apărînd o idee cu totul nouă despre imagine, pe care am putea-o denumi concepția peisagistică a omului. De fapt, dacă am ține seama de rezultate, am fi obligați să admitem că Corot își depășește contemporanii atît prin reușita creației sale cît și prin amploarea motivelor. Arta lui este extrem de civilizată, de rafinată, de complexă. Și totuși, personalitatea omului-Corot se reflectă asupra acestei lumi rafinate, acel Corot cu aspect de țăran, acel Corot despre care mama lui spunea, deznădăjduită, că e atît de « comun », și care a rămas pînă la bătrînețe un copil rătăcit în oraș, fericit numai cînd evada în singurătatea cîmpiilor. El are sufletul unui cîntăreț ambulant, gata să asimileze artificiile cele mai rafinate. Dar, pentru ca arta să se poată naște, aceste artificii trebuie să fie puse în slujba cîntărețului ambulant; ele devin astfel miracolul harului înnăscut al artistului care creează așa cum înflorește migdalul. Iar el, omul-Corot, capătă un aspect nou, acela pe care el însuși îl opune mamei sale, desperată de a-l vedea « comun ». « Tu nu știi oare că de la începutul lumii nu au existat decît trei înțelepți pe pămînt: Socrate, Isus Cristos și. . . eu? » Tocmai în acest mit al « înțeleptului » care se mulțumește cu puțin, găsindu-și măreția în umilință, conștiința demnității umane în resemnare, făcînd stîncile și arborii să participe la sentimentul lui de caritate creștină, exprimîndu-și mai degrabă dragostea pentru natură, în loc să reprezinte natura, avînd ochiul destul de ager pentru a-i surprinde toate mișcările, știind să strămute în armonia discretă a stilului său viața naturii, o viață plină de voioșie chiar cînd motivul este melancolic — în acest mit al înțeleptului se află cheia artei lui Corot.

Abia la douăzeci și șase de ani a putut smulge Corot de la tatăl său încuviințarea de a se lăsa de comerț și de a se consacra picturii, studiind întîi cu Michallon, apoi

cu Jean-Victor Bertin: doi peisagiști de vădită factură neoclasică. Ultimul era un elev al lui Pierre-Henri de Valenciennes (1750—1819), teoreticianul peisajului neoclasic, autor al unei lucrări intitulate: *Elemente de perspectivă practică pentru uzul artiștilor, urmate de cugetări și de sfaturi către un elev despre pictură și mai ales despre peisaj*, publicată la Paris în 1800. Sfaturile lui Valenciennes sînt extrem de folositoare pentru a înțelege prima orientare a gustului lui Corot. Valenciennes susține importanța peisajului ca gen, pentru că și peisajul poate fi un tablou istoric, așa cum se întîmplă cînd privim natura cu o « imaginație poetică». Există și un alt fel de a privi natura: acela de a o privi « așa cum este ea», și acesta este genul «pitoresc». În studiile « după natură», riști să nu poți termina; dar le poți termina mai tîrziu, cînd « cerul e acoperit». Mai există și studiile din amintire, după cele făcute zilnic. Trebuie evitată « pata negricioasă pentru a face să se piardă în depărtare fondurile», adică ceea ce se numește în argou « *repoussoir*»*. Trebuie evitată speculația raționalistă, ca și genul dramatic; este preferabil genul melancolic.

Peisagistul trebuie să călătorească, să se ducă în Orient, în Grecia, în Italia, în Elveția. Valenciennes citează Elveția în cinstea lui Rousseau, dar această țară nu este destul de deschisă. Idealul este Italia. «Italia! Italia! Aceasta este dorința tuturor artiștilor care încep să simtă frumusețea artei lor și care sînt animați de entuziasmul talentului.» Dacă nu ai destui bani pentru a merge atît de departe, poți să te mulțumești cu Franța. Grenoble poate aminti de Elveția, iar Provența poate evoca Italia.

Este inutil să demonstrăm că aceste sfaturi reprezintă într-o oarecare măsură — deși într-un fel ușor caricatural — programul lui Corot. Dar Valenciennes i-a oferit lui Corot ceva mai mult și mai bun. Luvrul adăpostește destul de multe « studii după natură» făcute de Valenciennes la Roma sau în împrejurimi. De exemplu, *Ferma cu chiparoși* (fig. 60). Acestea nu numai că sînt autentice opere de artă, trădînd o sensibilitate extraordinară a culorii, dar forma este construită după un contrast de lumini și de umbre, imobil și cristalizat într-o manieră cu totul deosebită de cea tradițională și destul de apropiată — deși mai schematică — de maniera folosită de Corot în lucrările lui din tinerețe. De la Valenciennes, deci — fie direct, fie prin intermediul lui Bertin — a învățat Corot să vadă totul prin zone opuse de lumină și de umbră, și mai ales să cunoască «moravurile» pictorului peisagist

În 1825 Corot pleacă la Roma unde parte dintre camarazi îl primesc ca pe un amator. În același an, însă, în luna decembrie, pictează un mic panou: *Coliseul*

* *Repousser* (franc.) — a respinge *(N.R.)*.

văzut prin arcadele bazilicii lui Constantin (fig. 61), care se află astăzi la muzeul Luvru. Aligny își dă atunci seama că « amatorul » este mai artist decît toți ceilalți și îl impune stimei colegilor.

Acest mic tablou este într-adevăr o capodoperă. Cîteva gradații de brun, bătînd în gri, și cîteva zone de un verde-închis și discret se profilează pe un cer cenușiu care de-abia lasă să se întrezărească albastrul. Nimic frumos în motiv, compoziție sau formă. În schimb există o sensibilitate a materiei la care nimeni nu se mai putea gîndi în Franța de la Chardin încoace. Iar acea sensibilitate nu e altceva decît dragostea pentru ton și pentru raportul dintre tonuri, o afecțiune plină de gingășie pentru întreaga operă. Arcadele romane devin astfel un refugiu pentru spirit. Gîndiți-vă la Pannini și la Hubert Robert, amîndoi pictori de ruine romane, la superficialitatea lor, la artificiile lor. Gîndiți-vă la Canaletto și veți înțelege limita pe care o impune sensibilității lui perceperea obiectivă a realității. În micile tablouri ale lui Corot, ceea ce a dispărut e tocmai « vederea », această percepere a naturii. Corot a pictat multe « vederi » romane: a repetat chiar prea mult acele *Castele Sant-Angelo* și acele *Foruri romane* unde și-a putut arăta rafinamentul în compoziție și sensibilitatea în redarea luminii. Dar în acest mic panou, motivul este altul. Subiectul e într-adevăr ruina romană, dar motivul este umilința pictorului, duioșia lui, dragostea pentru refugiul pe care l-a găsit. Nu poate compune, fiindcă această duioșie îl atrage lîngă arcade, deși nu vede detaliile arcadelor, ci doar tonul ansamblului, ca și cum ele ar fi la o distanță fără sfîrșit (distanța visului).

Există și un alt aspect al *Bazilicii lui Constantin*. Tabloul a fost pictat între 1826 și 1827. Subiectul e pitoresc, dar pitorescul este absorbit de pictural datorită efectului de ton pe cer, sensibilității materiei, contrastelor de lumini și de umbre care imprimă o anumită ordine haosului de ruine, în sfîrșit din cauza acelui turn îndepărtat al Capitoliului care se înalță pe cer, ca un crin luminos.

Prima călătorie a lui Corot în Italia a durat din 1825 pînă în 1828. Capodopera acestei perioade este studiul pentru *Podul de la Narni*. Galbenul pămîntului despuiat, verdele copacilor și al ierbii sînt de o tonalitate foarte puternică. Fluviul Nera este tulbure și nisipos pînă în locul unde umbra podului lasă să apară albastrul curat al apei. Apoi nuanțele de verde-gri și de albastru se succed pînă la apariția, în depărtare, a munților acoperiți de ceață, sub albastrul deschis al cerului brăzdat de nori albi. Prin cîteva tușe puternice de negru, pictorul ia parte la lupta dintre lumină și umbră pe un teren sfîrtecat și pe podul sfărîmat, — luptă care se atenuează în depărtarea albastră. De la tumultul vieții imediate la pacea dorită din depărtări, iată motivul tabloului.

Procedeul ne-a fost astfel explicat chiar de Corot: « Mi s-a părut un lucru foarte serios pregătirea unui studiu sau a unui tablou începînd prin indicarea valorilor celor mai viguroase (presupunînd că pînza este albă) și continuarea treptată, pînă la valoarea cea mai deschisă. Aș stabili — de la valoarea cea mai viguroasă pînă la cea mai deschisă — douăzeci de numere. Astfel studiul sau tabloul ar fi alcătuit în mod ordonat. Această ordine nu trebuie să stinghereasc nici pe desenator și nici pe colorist. Trebuie să avem mereu în vedere totalitatea, ansamblul, ceea ce ne-a izbit. Să nu pierdem niciodată prima impresie care ne-a emoționat».

Corot, se știe, nu va picta întotdeauna în acest fel: dimpotrivă, contrastele de lumină și de umbră vor ceda locul domniei necontestate a nuanței. Pînzele lui vor cîștiga în gingășie și grație ceea ce vor pierde din vigoare și din energie. Energia contrastelor o datorează soarelui de la Roma, nota pe bună dreptate Silvestre; ea rămîne ca un antidot necesar al moliciunii — pericolul pe care îl reprezintă simplitatea și bunătatea artistului.

O consecință importantă a acestei viziuni în pete mari de clar și obscur este că pictorul renunță să mai aleagă ca prim plan al tabloului un prim plan din natură. Aducînd în primul plan un plan depărtat al peisajului, el participă la viața pe care o imprimă lucrurilor luminile și umbrele, în loc să reproducă, material, detaliile obiectelor; el face o transpunere a lucrurilor în valori de viață. Și deoarece valoarea este infinitul, obiectul este finitul. Pentru a regăsi infinitul în finit, el are nevoie de o depărtare, de o viziune, pe cît de îndepărtată din punct de vedere material, pe atît de apropiată din punct de vedere spiritual. El nu își duce spectatorul de mînă în interiorul tabloului, ci îi prezintă un obiect în suprafață, unde există apropierea și depărtarea dar ca un tot detașat de observator. În consecință atît apropierea cît și depărtarea se prezintă în tablourile lui ca aparținînd lumii infinitului, lumii artei, distinctă de realitate. Și acesta este motivul pentru care un bulgăre de pămînt aspru și puțină apă tulbure, un pod dărîmat, cîțiva munți în depărtare au devenit un absolut al frumosului, o minune a lumii.

Această necesitate a unui efect de depărtare în prim planul tabloului a avut drept consecință « non-finitul». Dacă ne gîndim la felul în care se interpreta finitul în timpul perioadei neoclasice, era natural ca pictorul să simtă materializîndu-se orice imagine pe măsură ce ea devenea « finită». De aici incertitudinea, stîngăcia chiar, a execuției, ori de cîte ori vroia « să finiseze» după sfaturile cuminți ale altora. Timiditatea nu-i îngăduia să se revolte pe față împotriva finitului: se mulțumea să-i evite constrîngerea. În lipsa unei teorii conștiente, exista, din fericire, la Corot, o voință

puternică în a-și urma calea. El însuși a povestit cum se eliberase, la Roma, de sfaturile maestrului său Bertin. « Am luat hotărîrea să nu mă mai întorc acasă fără o lucrare de ansamblu și am încercat pentru prima dată să fac un desen larg, un desen rapid, singurul posibil». Baudelaire a fost singurul, sau aproape singurul care, încă din 1845, a refuzat să accepte prejudecata despre stîngăcia lui Corot și care a știut să deosebească *finitul* de *făcut*, și a afirmat că o operă de geniu este întotdeauna suficient de lucrată.

Și acum, să vedem ce elemente neoclasice, romantice sau realiste există în *Podul de la Narni*. Lucrarea nu este neoclasică pentru că nu se simte în ea nici o ordine prestabilită, anterioară viziunii; nu este romantică, fiindcă nu este nici pasională, nici eroică, nici dramatică; nu este realistă pentru că natura care îl inspiră a fost strămutată, în întregime, într-o lume a fanteziei. Ceea ce putem nota, dimpotrivă, este o participare la viața luminii și a umbrei, participare imediată, făcută din sensibilitate și imaginație, conformă primei impresii care, după cum sfătuia Corot, nu trebuia niciodată pierdută. De fapt, acest tablou este lucrat după o estetică impresionistă. Deosebirea dintre o astfel de operă și cele ale impresioniștilor din 1876 constă în faptul că efectul de umbră și lumină e mai mic, datorită unei cunoașteri mai reduse a posibilităților culorii; ceea ce însemna că în 1826, singur, fără un program prealabil, în chipul cel mai firesc, Corot făcea un salt peste cincizeci de ani de pictură și trecea de la stilul neoclasic la stilul impresionist.

Dacă au trebuit cincizeci de ani pentru ca ceea ce crease Corot să devină un stil care a cucerit lumea, aceasta se datorește faptului că pictorul nu și-a teoretizat niciodată creația: el nu a îndrăznit să afirme că « acest studiu după natură» pe care-l făcea era o capodoperă desăvîrșită. Ba mai mult, cînd în 1827, a vrut să trimită o lucrare la Salon, a făcut după *Podul de la Narni* un tablou finisat (fig. 62); există aici un prim plan, există un efect de perspectivă, copaci frumoși, o compoziție echilibrată care împinge podul în depărtări, există chiar și amintirea lui Claude Lorrain. Oaia rătăcită s-a reîntors în sînul tradiției. Lipsește doar un lucru neînsemnat: arta. Corot repeta aidoma destinul lui Constable.

Capodoperele se succed în decursul acestor ani cu o uluitoare repeziciune. Corot a pictat malurile Tibrului la Acqua Cetosa, pe care amatorii francezi l-au denumit *Promenada lui Poussin* (fig. 65). Coloritul rămîne și aici în surdină, mai bogat totuși ca în *Podul de la Narni*. Pămîntul este gri-verzui și violet, fluviul de un albastru deschis bătînd puțin în culoarea fierului, cerul, înnourat, este alb, galben și violet cu cîteva tușe de albastru deschis. Pustietatea pe care o aduce cu sine malaria,

părăsirea, ariditatea, jalea, un fel de panică încremenită a pictorului — sînt exprimate cu o intensitate și o vigoare care se ascund sub tonuri atenuate și forme rudimentare. Regăsim aici universalitatea și infinitul contemplației; nici un sentiment deosebit. Nimic eroic, nimic dramatic, nimic care să fie *asociat* unor evenimente istorice sau legendare: nimic pitoresc în fond. Extrema sărăcie a subiectului aprinde imaginația pictorului și o înalță.

Faptul nou în istoria gustului este interesul extrem de redus al subiectului în sine. Claude Lorrain este, mai ales, un contemplativ: dar el are nevoie, pentru a putea contempla, de o împrejurare, de ceva care să merite osteneală: un edificiu, un copac, ori marea. În acest ceva există o rămășiță de materie ca o condiție a activității lui spirituale. Hobbema și Constable îndrăgeau, în țările lor, anumite urîciuni fizice care sînt frumuseți morale: există, în arta lor, o urmă de program moral. Poezia lui Corot este mai pură pentru că este mai simplă și mai spontană. Este un simplu murmur de dezolare.

În timp ce, în urma lui Valenciennes, peisagiștii francezi continuau să călătorească în Italia sau să imagineze, chiar dacă stăteau în Franța, peisaje clasice sau italiene, cîțiva englezi s-au interesat de pitorescul pămîntului Franței. A. Pugin și J. Gendall, printre alții, au publicat în 1821 cîteva planșe în culori intitulate: *Călătorie pitorească pe Sena, de la Paris la mare.*

La întoarcerea sa din Italia, în 1828, Corot străbate Franța și pictează multe aspecte, după felul de a vedea învățat în Italia. *Catedrala din Chartres* (fig. 63) din 1830, care se află la Muzeul Luvru, este un exemplu tipic. Contrastele de gri, la catedrală mai ales, capătă o prețiozitate de legendă. Totuși, la nori, orice mișcare este cristalizată pentru a fixa contemplația. Măiestria stilului a ajuns perfectă, dar începe să se simtă și faptul că stilul acesta slăbește legătura afectivă dintre artist și ceea ce pictează.

În 1834, Corot se reîntoarce în Italia. Pictează, printre altele, o priveliște a orașului Volterra în care contrastele de lumină și de umbră ale stîncilor se asociază cu marea masă picturală a pădurii și cu tonuri roz de o nespusă delicatețe care se pierd în nuanțele cenușii ale orașului din depărtare. E un tablou mare, cu intenții de monumentalitate și considerat ca fiind finisat. Corot știe să păstreze acum în operele pe care vrea să le trimită la Saloane stilul studiilor lui după natură, cu pete mari contrastante de umbră și lumină și un prim plan în retragere. De aici provine unitatea de stil care împiedică orice caracter panoramic al privelиștii și nu îngăduie curiozitatea detaliilor.

În 1836 Corot se duce în Provența unde pictează diferite privelişti din Avignon şi din împrejurimi, adevărate capodopere. Reproducem una dintre ele, oraşul *Avignon văzut dinspre Villeneuve*. Energia luminilor şi a umbrelor, bogăţia cromatică a griurilor, o adiere de pasiune care străbate totul, arată că pictorul a regăsit un echilibru între siguranţa meşteşugarului şi calităţile sensibile şi imaginative ale artistului.

Experienţa peisajului francez modifică totuşi încetul cu încetul viziunea lui Corot. Copacii din Nord, luminile blînde, nuanţele penumbrei, motivele mai sobre pe care le-a găsit în mijlocul codrilor, îi sugerează să micşoreze contrastele, să dea raporturilor o mai mare gingăşie. În 1843 Corot a întreprins o a treia călătorie în Italia. A realizat din nou opere de artă desăvîrşite, într-un spirit diferit de cel anterior; mai subtil, mai pictural, dar cu mai puţin elan creator.

Începînd din 1827, a expus la Saloane cu multă regularitate; la început a trecut neobservat, apoi a fost clasificat neoclasic şi criticat pentru greşeli de execuţie, de finețe, de delicateță. Fiecare şi-a dat seama că era un poet, dar nimeni n-a vrut să vadă în el pictorul şi au opus pe pictor poetului pînă la absurd. Capodoperele din tinerețe au fost de altfel ţinute ascunse chiar de Corot, publicul cunoscîndu-le abia cu ocazia vînzării care a avut loc după moartea lui. Cînd, între 1840 şi 1850, reputaţia lui Corot s-a impus, ea s-a întemeiat pe tablouri de un stil cu totul diferit de cel pe care l-am analizat; iar operele din tinerețe au fost date uitării. Ernest Chesneau scria încă în 1880 despre Corot că a fost întotdeauna un artist, dar că nu a devenit pictor decît începînd din 1848. Singura excepţie a fost Thoré care, deşi nu a înţeles excepţionala grandoare a lui Corot, scria în darea de seamă asupra Salonului din 1847 că văzuse schiţe de Corot, « pictate atît de bine din capul locului şi de un efect atît de just cu lumina lor atît de blîndă, încît pot fi puse alături de picturile lui cele mai viguroase şi mai strălucitoare ». Dar nimeni nu i-a dat vreo atenţie, iar Corot, cel luat mereu în discuţie şi apreciat, a rămas cel al tablourilor trimise la Saloane.

Cînd, în 1826, picta *Podul de la Narni*, Corot era un tînăr necunoscut. În 1865, cînd picta *Amintire de la Mortefontaine* (fig. 67) era în plină glorie. Comparaţi cele două tablouri: veţi vedea că este vorba de două lumi deosebite. Aceasta pentru că între timp se produsese o revoluţie în felul de a concepe pictura şi, mai ales, peisajul. Faţă de această revoluţie, Corot a avut diferite reacţii.

Urmînd pilda lui Jean-Jacques Rousseau şi a lui Bernardin de Saint-Pierre, în viaţa sufletească a oamenilor ocupau un loc din ce în ce mai mare cîmpiile, copacii,

munții. Chateaubriand prefera să descrie peisaje decît să analizeze sentimente. Nodier și Pivert de Senancourt vedeau în peisaj oglinda melancoliei lor. Lamartine merge mai departe: el vede în lumea vizibilă imaginea divinității și face din această lume intermediarul direct dintre sufletul poetului și inteligența supremă. Natura îi apare fără detalii, cu umbre vagi și fugitive, de fapt mai mult cu reflexe decît cu umbre. Impresia pe care i-o transmite, fie de blîndă bucurie, fie de melancolie, este exprimată într-o formă misterioasă, ce ține de sugestie.

Acest fel de a simți izvora din imaginația poetului mai mult decît din specificul naturii. Nu mai era nevoie să se pornească în căutarea peisajului clasic sau oriental. Orice povîrniș, orice copac, erau de ajuns. Conceptul despre natură își pierde caracterul eroic, pentru a lua un aspect de intimitate agrestă. Lui Sainte-Beuve nu-i plăceau nici munții, nici prăpastiile, ci «o cîmpie, un pîrîu care șopotește, un vînt răcoros adiind printre rămurele plăpînde». Iar Delacroix confirmă: «Aleea cea mai sărăcăcioasă, cu tulpinile sale drepte și desfrunzite, într-un orizont searbăd și șters, glăsuiește imaginației tot atît cît priveliștile cele mai lăudate».

Cu o încredere nețărmurită în natură ca izvor nesecat de poezie, cu elanuri de dragoste către natură, ca și cum ar fi fost un adevărat Dumnezeu, porniseră peisagiștii romantici la descoperirea pămîntului Franței. Fuseseră influențați întîi de englezi — de Constable mai ales —, apoi de olandezii secolului al XVII-lea, mai cu seamă în ceea ce privește supunerea lor față de natură, renunțarea de a corecta și studiul efectelor de lumină și de umbră în culoare. Dar conținutul spiritual era nou: un elan liric care amenința să-i întoarcă din calea realității spre imaginar. Pe de altă parte, era neoclasică întrerupsese tradiția coloriștilor, chiar și în ceea ce privește datele tehnice elementare. Corot o redescoperise cu ingenuitate, nu numai grație sensibilității sale excepționale — unică în acea epocă — dar și pentru că se mărginise să caute valorile coloritului prin gama griurilor. Peisagiștii romantici nu se puteau mulțumi cu griul; erau nebuni după culoare și cădeau fie într-un colorism atonal, fie în pete închise, bituminoase. Nici exemplul lui Constable, nici cel al olandezilor nu le era suficient; o tradiție coloristică, odată distrusă, este greu de reînviat; aceeași dificultate și în privința formei. Într-un peisaj, problema formei se identifică cu problema finitului. Elanul său poetic îi îngăduise lui Corot să-și oprească penelul la timp. «Non-finitul» său era singurul «finit» posibil pentru un peisagist. Iată de ce a fost acuzat că nu știe să execute un peisaj. Peisagiștii romantici n-au avut marele elan poetic al lui Corot. De multe ori au finisat prea mult și au sacrificat

valoarea imaginii evidenței lucrurilor. Au împins astfel peisajul romantic pe calea realismului, dar arareori au ieșit de sub penelul lor opere perfecte.

Georges Michel, Paul Huet, Théodore Rousseau, Jules Dupré, Narcisse Diaz, Alexandre Decamps, François Millet, Charles-François Daubigny au avut, fiecare pe trepte diferite, anumite calități picturale, și fiecare în parte au creat cîteva autentice opere de artă. Dar, dintr-un motiv sau altul, nici unul nu a atins nivelul unui artist absolut. În ansamblu, valoarea personalității lor ține mai mult de istoria gustului decît de istoria artelor. Théodore Rousseau, de pildă, a fost un cercetător convins, îndîrjit, în dauna realizării lui artistice, care trădează adesea efortul tehnic și nu destulă sensibilitate naturală. Charles-François Daubigny a fost mult mai sensibil și mai natural; de aceea atinge adesea o valoare absolută. Totuși, Daubigny se mulțumește prea adesea cu un obiectivism indiferent.

Atît neoclasicii cît și romanticii aveau, în ceea ce privește concepția lor despre peisaj, un punct comun și anume: imaginea naturii trebuie să fie expresia unei stări sufletești. Divergența începea abia după aceea: neoclasicii vroiau să pună natura sub ordinele unei compoziții prestabilite și s-o oblige să se asocieze unor teme istorice, în timp ce romanticii căutau o stare sufletească în impresia pe care o primeau de la natură, sau o modificau nu după idei preconcepute în legătură cu frumusețea, ci după impulsurile imaginației lor.

A existat de altfel printre romantici, către 1840, un moment de ezitare care a părut unora o reîntoarcere la clasicism, dar care a sfîrșit prin a fi pasul hotărîtor spre realism.

Încă din 1835, Corot expusese cu succes primul său peisaj istoric, *Agar*. Dacă depășise limitele școlii neoclasice, nu o făcuse, după cum am mai spus, din revoltă; depășise aceste limite dintr-un impuls spontan și aproape fără să-și dea seama. Nu făcea parte din școala romantică; nu avea deci nici un motiv să nu caute succesul în tabloul istoric. Dacă în Italia și în studiile sale asupra pămîntului Franței impulsu său creator îi fusese deajuns, pentru a se opune exigențelor anti-estetice ale publicului Saloanelor i-ar fi trebuit o conștiință critică riguroasă care nu i se putea cere. Pe de altă parte, Corot era prea artist pentru a se limita la genul peisajului și dacă, multă vreme, n-a îndrăznit să expună tablouri cu figuri, îi plăcea să arate că este un artist complet expunînd peisaje cu figuri.

Corot a pictat cîteva capodopere avînd ca subiecte figura umană și a continuat să picteze capodopere cu peisaje în care figurile lipsesc sau sînt reprezentate prin simple pete. În schimb, peisajele istorice și, în genere, peisajele cu figuri, nu sînt printre cele mai bune lucrări ale lui.

Dintre peisajele eroice sau inspirate după Poussin pe care le-a pictat Corot, am ales lucrarea *Homer și păstorii* (fig. 66) pe care Corot a expus-o la Salonul din 1845. S-a inspirat din André Chénier. Homer, după cum a remarcat Baudelaire, seamănă cam prea mult cu Belisarie al lui David; păstorii sînt, într-adevăr, niște personaje superficiale și fără conținut, orînduirea peisajului este teatrală. Pentru a-l regăsi în acest tablou pe adevăratul Corot, trebuie să privim, în fund, cîteva tușe de lumină sensibilă. Și totuși un André Michel a putut scrie despre această lucrare: « Regăsim aici ceea ce visase în timpul primelor lui studii în Italia. Ceasul eliberării a sunat ». Din nefericire, se eliberase în realitate de artă pentru a ajunge la retorica literară.

Macbeth și vrăjitoarele, pictat în 1859, ne arată un alt aspect al deviațiilor literare ale lui Corot. De la peisajul istoric clasic trece la peisajul istorico-romantic cu dezinvoltura tipică a unei îndemînări distrate. Din păcate, atunci cînd se limitează la o simplă îndemînare, Corot nu realizează nimic bun. Forțează tonurile de negru, dar, bineînțeles, acest lucru nu este suficient pentru a sugera tragedia. Și totuși, această lucrare s-a bucurat de succes.

Nici peisajele cu scene religioase, nici cele cu scop decorativ (de exemplu decorația pe care a executat-o la Mantes între 1840 și 1842 pentru domnul Robert și care astăzi se află la Luvru) nu prezintă interes artistic.

Aceasta ne ajută să sesizăm limita lui Corot. Lucrările sale cele mai izbutite sînt studiile după natură, fie că e vorba de peisaje, fie că e vorba de figura umană. Nu cade niciodată într-un realism pur, pentru că știe să simtă și să creeze din nou, prin imaginație, ceea ce vede. Și știe să găsească în realitate idealul său de frumusețe, fie în armonia compoziției, fie în delicatețea formelor sau a culorilor. Astfel, fiecare motiv din realitate este transformat cu o excepțională rigoare stilistică. Este mai mult decît suficient pentru o artă perfectă și absolută. Cînd Corot vrea să adauge la ceea ce vede nu felul său de a simți, ci vreun element luat din istorie, din legendă sau derivat, într-un fel sau altul, din vreo asociație cu elemente străine de viziunea lui, atunci Corot face greșeli peste greșeli. Deoarece transformă realitatea în artă, înseamnă că are imaginație creatoare. Dar nu are cîtuși de puțin imaginație inventivă. Acceptă cele oferite de cultură, dar fără a le asimila, astfel încît ajunge să le juxtapună viziunii lui într-un mod cu totul ridicol, ca de pildă în Macbeth.

Un singur motiv de cultură scapă la el de ridicol, pentru că se armonizează în mod special cu felul său de a simți. Citește pe Virgil și pe Teocrit și îi place Gessner. Copacii, apele, cețurile ușoare din Ile-de-France se populează cu imagini, *clasice* cînd sînt goale, fiindcă atunci înseamnă că reprezintă nimfe, sau *moderne* —

cînd sînt îmbrăcate. Totul se transformă într-un gri-argintiu, de pildă în *Amintire de la Mortefontaine* (fig. 67), pictată în 1864, care este, în mod sigur, una dintre cele mai prețioase idile ale lui Corot. După ce a fost admirată sau, mai bine zis, savurată ca și cum ar dărui ochilor o plăcere fizică și o odihnă plăcută, e imposibil să nu se observe extrema superficialitate a unei astfel de arte. Corot a confundat transformarea artistică a realității cu mitul griului-argintiu și, sub pretext că reprezintă copaci și ape, femei goale sau îmbrăcate, și-a repetat nuanțele de gri cu sutele. Refăcea, spuneau contemporanii lui, mereu același tablou. Era suficient să întindă pe pînză vălul său gri-verde pentru ca să se ivească un cumpărător. Corot, care avea o inimă de aur, dăruia tot ceea ce cîștiga în felul acesta. A salvat din mizerie pe mulți nenorociți, printre care și pe marele Daumier. Îi era milă chiar de pictorii care-i falsificau pînzele: adăuga falsului cîteva tușe, un văl ușor, semnătura lui, și astfel le autentifica. Bunătate excesivă față de răspunderea ce-i revenea ca artist. Iată motivele pentru care cea mai mare parte din idile nu sînt opere de artă autentice.

În afară de cele trei călătorii în Italia și de numeroasele raite prin Franța, Corot a mai vizitat Elveția între 1840 și 1845 și Olanda în 1854. Viața lui s-a scurs liniștită, fără incidente, și cu un crescendo de popularitate. A avut un remarcabil succes la Expoziția Universală din 1855 și a atins apogeul gloriei sale între 1860 și 1870. Capodoperele lui au fost toate studii după natură cînd, pentru un motiv sau altul, *resimțea* o impresie nouă și puternică.

În 1851, vizitează orașul La Rochelle și lucrează aici o serie de pînze, care sînt printre cele mai fericite din creația sa. Vechile clădiri din port, oglinda apelor, bărcile cu vele l-au entuziasmat. Impresiile lui au fost la fel de proaspete ca în anii tinereții, bucuria pe care i-o dăruia lumina și reflexele ei a fost intensă, sensibilitatea culorii lui a fost mai bogată decît în perioadele dinainte sau de după călătorie. Ansamblul portului (fig. 64) trădează, la Corot, o foarte vie amintire a stilului său din Italia. Somptuozitatea excepțională a culorii dă o viață intensă formelor care sînt cristalizate în planurile de lumină și umbră. Culoarea e demnă de Vermeer, dar există, în plus, o dragoste spontană, fierbinte, pentru orice obiect creat, pe care Vermeer n-o putea concepe. *Intrarea în portul La Rochelle* (fig. 73) este și mai vie, reflexele bărcilor în apă fiind redate în tușe extrem de ușoare, abia atingînd pînza. Corot ia parte la viața fugitivă a luminilor și își dăruiește cu toată spontaneitatea această participare pe care o resimte pentru luminile trecătoare. Nu oferă nici bărcile, și nici portul, ci o interpretare a lucrurilor în numele luminii.

Este unul din tablourile lui Corot în care gustul impresionist se afirmă cu cea mai mare claritate. Trebuie notat că acest caracter impresionist se află, în întregime, în separația dintre viziunea luminii și realitatea obiectivă a lucrurilor. Culoarea se mărginește tot la gri, la albastru deschis, la negru și brun, dar raportul dintre tonuri sugerează o gamă mult mai întinsă.

Între 1860 și 1865 Corot a pictat *Un rîu*. Tabloul este conceput într-un fel cît se poate de fericit, care nu lasă să se vadă unde începe compoziția și unde sfîrșește realitatea. Griurile argintii ale fluviului, puțin brun deschis în primul plan, verde și albastru în fond, un cer albastru-cenușiu. Ape care curg liniștit, o frumoasă pată întunecată alături, sclipiri prețioase de lumini în depărtare: totul este foarte simplu și pare un efect al întîmplării. Este totuși suficient de « creat » pentru a suscita extazul.

Griul argintiu al lui Corot care i-a adus popularitatea și a încîntat două generații de suflete delicate nu apare numai în idilele sale îndemînatice și manieriste, dar și în cîteva capodopere autentice. Atunci cînd Corot n-a mai pictat poezia amintirii, ci a pictat poetic o impresie dăruită de realitate, a realizat cele mai reușite opere. Este tocmai ceea ce i s-a întîmplat în ultimii ani de viață. Regăsim în ele, într-o oarecare măsură, o reîntoarcere la epoca tinereții; nu la stilul din tinerețe, desigur, ci la o vioiciune, la o puritate de impresii demne de cele pe care le încercase la Roma în 1826. Felul în care-și exprima aceste impresii noi era mult mai ușor, bogat în tranziții și cu o aparență cu totul nouă, de vioiciune. Această vioiciune însă se bazează pe o compoziție și o realizare energică, pe simțul spațiului și al volumului, pe o stăpînire totală a viziunii. Dispare astfel orice urmă de manierism, orice efect facil și superficial.

Plaja la poalele falezei de la Yport datează din 1872 (fig. 68). Este o mare capodoperă. Simplitatea motivului îi dă o extraordinară valoare monumentală. Griurile modeste și suave, tușa ușoară, realizarea perfectă, fără necesitatea finisării, contribuie la imprimarea unei vieți intense tuturor elementelor din tablou.

Sat pe țărmul mării din 1870—1872 (fig. 70) este una din acele capodopere inefabile tocmai prin simplitatea lor. Se poate observa că în ultimii lui ani Corot a pictat într-un fel din ce în ce mai legat în ansamblu și mai contrastat în detalii. Efectul este viu, evident, și totuși tușa este liberă și picturală. Delicatețea este infinită dar nu se poate vorbi aici de moliciune, pentru că fiecare tușă este prețioasă. Absorbirea formei de către lumină și umbră este completă. Tocmai această unitate de stil se cheamă frumusețe.

Podul din Mantes (fig. 72) este, de multă vreme, considerat drept una din capodoperele lui Corot. Rafinamentul griului argintiu este aci dus la extrem, dar el este salvat atît prin energia efectului pictural cît și prin deplina stăpînire a realității. Este mai puțin impresionist decît în pînzele *La Rochelle*, *Rîul*, *Plaja de la Yport*. Idealul de frumusețe l-a împins pe Corot să limiteze efectul pictural la simpla suprapunere a trunchiurilor gri și negre pe griul argintiu al apei și al cerului; lucrarea este astfel o sinteză a personalității artistului în toată complexitatea ei: neoclasicism, romantism, realism, impresionism; toate acestea, bineînțeles, absorbite și create din nou de o artă ajunsă la perfecțiune.

Corot a pictat numai arareori interioare de case sau curți, dar întotdeauna cu mult succes. Reproducem *Tăbăcăriile din Mantes* (fig. 74), care datează din 1873. Totul e de un gri puțin întunecat, cu cîteva tușe de brun și roșu. Dar tocmai acestei obscurități a umbrelor îi datorește Corot posibilitatea unei game de nuanțe mai întinse ca de obicei; de aici și bogăția excepțională de tonuri într-o materie prețioasă. Este probabil că motivul i-a fost inspirat lui Corot nu numai de realitate ci și de amintirea unor motive rustice asemănătoare pictate de Alexandre Decamps. Dar dacă am compara un tablou de Decamps cu unul de Corot, am simți imediat deosebirea dintre meșteșugar și artist, sau, mai bine spus, dintre manierist și creator, deosebire care reiese din cea mai mică părticică de materie picturală.

Cu foarte rare excepții, contemporanii lui Corot nu au apreciat tablourile lui cu figuri. Și nu aveau dreptate fiindcă, după cum putem constata din reproducerile ce urmează, multe din aceste tablouri sînt mari capodopere. Astăzi, dimpotrivă, amatorii și criticii au tendința să supraaprecieze tablourile cu figuri ale lui Corot în raport cu peisajele sale. Bănuiesc că aceasta se datorește unei renașteri a prejudecății care pune tabloul cu figuri mai presus de peisaj. Corot fiind un mare artist care a pictat și figuri, fiecare alege genul pe care îl preferă.

Cred că înainte de a rezolva problema, este nimerit să reflectăm asupra celor gîndite de însuși Corot. În 1827 el scria: « Nu am decît un singur scop în viață, pe care vreau să-l urmăresc neîncetat, acela de a face peisaje ». În 1874 a refuzat să expună una din figurile sale, pentru a nu avea « aerul că solicită o recompensă care era cu îndîrjire refuzată peisajelor sale ». Fără îndoială, aceasta nu însemnează că pictorul și-ar fi subapreciat tablourile cu figuri, dar considera că peisajul stă în centrul activității sale. Pe de altă parte, cunoaștem astăzi trei sute douăzeci și trei de tablouri de Corot cu figuri. Dintre acestea a expus numai *Călugărul* în 1840 și

Femeie citind în 1869. Reacția contemporanilor a avut contribuția ei în această privință; dar faptul că pictorul a crezut că va putea învinge indiferența sau opoziția mizînd pe valoarea peisajelor sale are totuși un sens.

Marea lui dorință era să trăiască la țară, în contact cu natura, în aer liber. În timpul primei lui călătorii în Italia, cînd a descoperit în felul său Roma și cîmpia romană, a uitat să viziteze Capela Sixtină. Ideea de a-și anima peisajele cu personaje sub pretextul de a crea «peisaje istorice» nu a fost, desigur, o încercare fericită. Cînd a fost nevoit, bătrîn fiind, să renunțe la viața în aer liber (mai precis, între 1865 și 1874), a pictat majoritatea figurilor sale și, ceea ce e mai important, cele mai izbutite dintre ele.

Deci, pentru a înțelege tablourile lui cu figuri, nu trebuie să uităm că le-a realizat după experiența sa de peisagist; şi acesta este un fapt nou în istoria gustului, acesta este secretul seducției speciale pe care o prezintă personajele lui Corot, a influenței covîrşitoare pe care au avut-o ele asupra dezvoltării ulterioare a gustului. Hippolyte Flandrin a fost primul care a băgat de seamă acest lucru cînd, în ciuda părerii contrare a maestrului său Ingres, a declarat că «acest om îndrăcit pune în figurile lui ceva ce specialiștii nu au pus niciodată într-ale lor». Astăzi, la Luvru, *Femeia denumită cu perla* (fig. 77) este expusă alături de *Baia turcească* a lui Ingres (fig. 33). Diferența dintre cele două concepții poate fi astfel ușor sesizată. Corot se apropie de imagine din exterior: pornește de la ceva nedefinit, de la atmosferă, pentru a ajunge la formă. Ingres pornește din interior, nu de la ceea ce vede, ci de la ceea ce știe și își închipuie; ajunge la suprafața carnației în ultimul moment; ultima tușă este cea care îi dă efectului delicatețe. Dimpotrivă, ultima tușă a lui Corot îi dă fermitate. De aceea, imaginea lui Ingres trăiește într-un aer rarefiat, pe cînd imaginea lui Corot este impregnată de o atmosferă densă. Aer rarefiat, atmosferă densă, acestea nu sînt numai rezultatele a două viziuni diferite, ci simbolul a două idealuri. În idealul lui abstract despre frumos, Ingres abia dacă reușește să sugereze viața, în timp ce Corot, grație sensibilității lui naturale, își creează frumosul pornind de la înseși rădăcinile vieții.

Întru confirmarea celor spuse de noi, să ne amintim ce scria Jean Rousseau în 1884: figurile lui Corot «au popularizat studiul figurii în aer liber». Nudurile lui «au albul mat și sănătos al vieții și acele umbre ușoare, dar viguroase, care singure pot sugera volumul carnației». În 1900, Geffroy scria despre Corot că își «pictează modelele ca și peisajele, imprimînd femeilor goale, fețelor învăluite în umbră, același farmec proaspăt al cerurilor de dimineață, sau al apelor din amurg».

Chiar cei care-l socoteau pe Corot « un slab desenator al formei umane » — asemenea lui Lostalot, în jurul anului 1880 — pentru că nu punea în evidență forma anatomică, trebuiau să admită că în figurile lui Corot « imperfecțiunile anatomice sînt răscumpărate de un mare farmec al coloritului și mai ales de exacta observație a valorii luminii în ansamblul tabloului ».

Cît despre noi, nu avem nici o prejudecată asupra valorii artistice a anatomiei și sîntem convinși că, dacă efectul de lumină și de umbră este just, el are prin el însuși o coerență care îl dispensează de a fi judecat după criteriul anatomiei. De aceea nu observăm defectele anatomice decît atunci cînd sensibilitatea lui Corot este distrasă și nu poate realiza efectul de lumină, cum s-a întîmplat de pildă în cazul păstorilor din tabloul *Homer* (fig. 66), adică atunci cînd Corot, în semn de omagiu adus prejudecăților epocii lui, a vrut să prezinte forma abstractă mai curînd decît forma personală, concretă.

Acesta este motivul pentru care admirăm fără rezerve autoportretul lui Corot din 1835 (fig. 69). Este un miracol de vioiciune, de energie, de volum, și în același timp ceva senin, sigur, de o surprinzătoare delicateță a tușei. Figura aceasta este demnă de cele mai frumoase peisaje ale sale de la Volterra sau Avignon.

În schimb personajele lui religioase (de pildă, *Sfîntul Sebastian*, față de care admirația lui Delacroix rămîne de neînțeles), nudurile lui, ne entuziasmează mult mai puțin. Este, desigur, admirabilă strădania lui Corot de a regăsi frumusețea formei feminine prin mijlocirea planurilor de lumină. Și desigur, *Bacanta* (1855—1860) este o figură agreabilă. Dar ar trebui să ne punem întrebarea dacă idealul de frumusețe pe care vrea să ni-l prezinte Corot nu a fost imaginat de un gust și de o lume prea îndepărtată, în timp, prea diferite de el ca să-l poată realiza pe deplin. Confruntați-o cu *Femeia care se scaldă, denumită din Valpinçon* a lui Ingres (fig. 35); cu toată simpatia pe care o avem față de Corot, sîntem siliți să recunoaștem că Ingres este mai coerent.

Dimpotrivă, în *Familia secerătorului* Corot este cu totul în elementul lui. Acordul figurii umane cu stilul copacilor, al holdelor și al căsuței este desăvîrșit. Totul trăiește și totul se dezvăluie în numele luminii, totul rîde, așa cum rîde lumina, are ceva sfînt ca și lumina pură, ceva monumental ca o revelație a geniului.

Atelierul (fig. 76), pictat între 1865 și 1868, ne arată cum a intrat *plein-air*-ul în atelier, sau, mai bine spus, că *plein-air*-ul nu este altceva decît stilul lui Corot. Ampla fustă, mîna umbrită, podoabele din păr, obiectele de pe pereți, totul ascultă de un ritm unic de apariție și dispariție a luminii, ritm care imprimă viață, grație,

fantezie. În fața acestui tablou nimeni nu poate să gîndească ceea ce a gîndit și a simțit uneori în fața unor nuduri și anume că se simte prea mult modelul. Ceea ce înseamnă că obiectul reprezentat sau programul de reprezentare nu au fost complet absorbite de stilul artistului.

Imaginile feminine la care a visat Corot în ultimii lui ani au prilejuit o serie de capodopere. *Melancolia*, pictată între 1850 și 1860, este o temă de ilustrație și de sentiment. Dar cu cîtă ușurință a tușei a știut Corot să se elibereze de temă și să ne dea o imagine a grației, unde melancolia nu e decît un accent, pus parcă în joacă! Cîteva raporturi de gri pur și de un gri havan sau roz sînt suficiente pentru a dezvălui această grație, fără a insista, în treacăt, așa cum trece lumina.

Lectura întreruptă (fig. 75), pictată între 1865 și 1870, este o capodoperă care, ca tablou cu figuri, răspunde *Podului din Mantes* ca peisaj. Compoziția ne amintește de originile neoclasice ale lui Corot, tema este romantică, scopul realist, execuția apropiată de impresionism. Și totul se contopește în mod spontan, astfel încît este greu de deosebit ce este naivitate și ce este creație conștientă. Culorile cîntă în șoaptă: fusta galben-gri, covorul roșu-gri, carnația alb-gri-roz, cămașa alb-gri, părul și corsajul—negre, fondul gri-brun. «Finisajul» feței este tipic, totul în glasiuri transparente, în nuanțe și subtilități: o știință rafinată care coincide cu ingenuitatea expresiei, o frînă care devine creație liberă. Din subordonarea culorilor față de griurile din pasaje izvorăște grația, o grație tipică lui Corot.

Tînără grecoaică (fig. 71), pictată între 1868 și 1870, are un colorit mai bogat. Este portretul domnișoarei Dobigny pe care Corot a costumat-o în grecoaică pentru a face jocuri de culori. În fața unui piedestal înalt din marmură violacee și a unui perete gri-verde trece o siluetă blondă, învăluită în alb și aur, cu o basma albă-roșie și brună. Totuși, aceste culori variate sînt secundare: forma, volumul expresia însăși se datorează nuanțelor și transparenței griului. Iar dacă această imagine a grației, a bunătății, a civilizației rafinate, a modestiei stăpînite este, în ultimă instanță, imaginea sufletului lui Corot, aceasta se datorește cîtorva nuanțe de gri.

În același timp el a pictat *Femeia denumită cu perla* (fig. 77). O fată tînără, cu o cunună de frunze pe cap: una din frunze își proiectează umbra pe fruntea ei. S-a crezut că este o perlă. Eroare care conține o excelentă judecată critică. Într-adevăr: o umbră a lui Corot este o perlă. Toată imaginea răspîndește acea frumusețe spirituală care nu e altceva decît grație, care este grație tocmai pentru că este naturală și pentru că s-a născut așa cum floarea se naște pe o ramură.

Aici nu sînt doar cîteva vise frumoase ale bătrînului Corot, sînt daruri veșnice pe care le-a lăsat omenirii. Această creație atît de pură este rar întîlnită în orice epocă a istoriei.

CAPITOLUL VII

DAUMIER

Nu se poate vorbi despre arta lui Daumier fără a se aminti de valoarea și faima caricaturilor sale — mai mult de patru mii — care i-au luat cea mai mare parte din timp, de dorința lui nu numai de a desena, dar de a picta, care s-a accentuat pe măsura trecerii anilor, și de judecata contemporanilor, uneori feroce, alteori entuziastă, dar care nu privea niciodată decît caricaturile lui; și, în sfîrșit, de revelația — douăzeci și unu de ani după moartea artistului — la Expoziția Universală din 1900, a unui Daumier mare pictor, mai mare poate decît toți contemporanii lui și, în orice caz, în pofida celebrității stabilite, mai mare pictor decît caricaturist. Unii dintre contemporanii săi: Michelet, Balzac, Daubigny nu s-au lăsat înșelați de prejudecăți, și și-au dat seama că Daumier sosise la Lilliput cu statura unui Tacit, a unui Michelangelo, a unui Rafael. Astăzi, mulți sînt de părere că litografiile lui Daumier n-au fost, nicicînd, caricaturi. Dar oamenii, pe care Daumier îi biciuise moralmente, au văzut în el un « sălbatic însetat de sînge », iar criticii nu au știut sau au înțeles prea tîrziu că arta lui, născută din pasiuni politice și capabilă, pentru prima dată după Michelangelo, să se ridice la nivelul simbolului moral al națiunii, al umanității chiar, a știut după aceea să se elibereze de preocupări și de pasiuni și să creeze o formă nouă, a cărei fertilitate a fost recunoscută de pictură timp de cincizeci de ani și mai bine. Erorile și neînțelegerea, a cărei victimă este încă și azi, provin din prejudecățile, foarte răspîndite, față de întreaga artă a secolului al XIX-lea, față de genurile caricaturii și ale picturii monumentale, față de frumos și urît, de noblețea socială sau de popularitatea inspirației, față de contingența zilnică a realității și eternitatea artei, clasicism și romantism, finit și non-finit, forma plastică și culoare.

După ce am recunoscut, așa cum era de datoria noastră, că genurile artistice nu sînt categorii de judecată, nu trebuie totuși să neglijăm faptul că arta lui Daumier își trage obîrșia din caricatură, fiindcă este un indiciu prețios al stării sufletești ce se ascunde în genul său, și al condițiilor istorice în care s-a dezvoltat imaginația artistului. E inutil să facem o analiză subtilă a litografiilor lui Daumier pentru a ști dacă sînt sau nu caricaturi, deoarece nu se pot stabili limite prea precise între genuri. Trebuie mai curînd să recunoaștem că o caricatură nu este în mod necesar de esență comică ci că se leagă, așa cum am mai spus-o în privința lui Goya, de ideea generală a *caracteristicului*. Firește, o capcană întinsă artei se ascundea chiar în ideea de caracteristic, înțeleasă ca un studiu fizic și psihologic al obiectelor reprezentate, și care era de fapt o modalitate intelectualistă de a cunoaște individualul. De aici și sfaturile empirice de a nu se pierde în detalii, și sugestia unilaterală, dar bine orientată, de a se lăsa în voia capriciului, a jocului, a spiritului spumos, fără de care nu există artă. Chiar adversarii lui Daumier, atunci cînd erau inteligenți, au înțeles că nu i se poate imputa lui Daumier o intelectualizare a caracteristicului, realitatea sa avînd o asemenea intensitate încît atinge fantasticul (Goncourt). Cu infinit mai puțină inteligență, unii critici s-au plîns că nu găsesc în opera lui Daumier nici o « femeie frumoasă », ceea ce n-ar fi fost de fapt decît un compromis cu acel frumos ideal pe care artistul l-a exclus — acesta fiind meritul său esențial — din arta modernă, neînsemnînd însă cîtuși de puțin că nu a redat grația feminină.

Raportul dintre conceptele de *comic* și *sublim* a îndeplinit o funcție analogă celei existente la timpul său între caracteristic și frumosul pur pentru a se sustrage de sub tirania acestuia din urmă. Valoarea teoretică a comicului a fost negată, iar mitul umorului ca lege a artei romantice a fost discreditat. Dar funcția istorică a unui fel de a simți comun unei epoci și unui popor își păstrează toată importanța. Comicul și-a însușit forța polemică pentru a despuia de autoritatea lor pe zeii retoricii artistice și morale; iar voința lui de eliberare a deschis căi noi imaginației. Desigur, pentru a ajunge aici, a trebuit să se purifice și el, atît de contrastul între două percepții, imagini sau idei ireductibile la sinteză (Dumont) — aportul intelectual al comicului — cît și de un sentiment de superioritate, de orgoliu, în fața defectelor sau slăbiciunilor celorlalți (Hobbes) — acesta fiind aportul moral al comicului. Dar dacă acest contrast este depășit de sentiment, dacă acest orgoliu este corectat de bunăvoință sau de regret, comicul își pierde caracterul unilateral: se numește *umor* (Croce) atunci cînd cîștigă în delicatețe poetică, sau grotesc (Baudelaire) atunci cînd își pierde caracterul de imitație tendențioasă pentru a-l căpăta pe acela al unei creații.

Toate litografiile lui Daumier au în ele însușirea caracteristicului. Multe — nu toate — conțin un sentiment comic uneori violent și agresiv, alteori, dimpotrivă, indulgent, chiar afectuos, ajungînd la un umor plin de demnitate care trezește un zîmbet binevoitor. Începînd din 1848, o mare parte din lucrările lui, litografii sau picturi, este creație liberă și, în consecință, grotesc pur, dacă acordăm concepției lui Baudelaire un sens mai cuprinzător, emancipînd-o de rîs. Creația liberă nu stîrnește nici rîsul, nici lacrimile, sau, mai bine zis, cuprinde rîsul și lacrimile într-un fel de a simți mai înalt, care este propriu artei: extazul.

La Daumier trecerea de la comic la sublim se face repede (Klossowski). Iar această trecere plutind deja în atmosferă, — cunoscuta teorie a sublimului *à rebours** (J. P. Richter) fusese întemeiată tocmai pe baza comicului romantic — prezența sublimului a fost simțită în fața operei lui Daumier. I s-au dat denumiri felurite: forță a naturii, enormitate a realului, Michelangelo al caricaturii, tragicul sau generozitatea comicului, totalitate de sentimente într-un acord alcătuit din elemente discordante. Toate acestea izbesc ca o putere supraomenească, ca ceva groaznic care nu inspiră totuși teroarea — dar care este sublimul. Necesitatea sublimului se înțelege ușor dacă ne amintim că în spatele activității lui Daumier era Revoluția franceză și epoca napoleoniană: Stendhal scria că «un om pasionat nu rîde», că «republica e potrivnică rîsului» și a arătat că tradiția franceză a rîsului era legată de orgoliul «cuviinței» și de condamnarea a ceea ce «nu este așa cum se cuvine», proprii curții lui Ludovic al XV-lea, dar date uitării sub Napoleon. Aceste afirmații nu trebuie generalizate, dar în limitele lor istorice sînt juste. Trebuie să adăugăm că Daumier ieșise din popor, că era fiul unui geamgiu-poet, că nu iubea decît poporul și că moștenea de la popor vitalitatea și sănătatea lui morală.

În 1830, la douăzeci și doi de ani, Daumier avea un suflet de revoluționar de tipul celora care se maturizaseră sub Napoleon și mocniseră în anii Restaurației. Era convins că are dreptul să trăiască o viață plină și strălucitoare după Revoluția din Iulie. Dimpotrivă, după Tocqueville, spiritul burghez care a învins a fost «deseori necinstit și în general potolit, sfios din fire, moderat în toate, cu excepția dorinței de a trăi bine, și mediocru». Clasa dominantă era lipsită de cultură artistică, gustul ei era rudimentar, meschin și încuraja arta de cea mai proastă calitate. Revolta lui Daumier, a omului și a artistului, era inevitabilă. Sentimentelor meschine, timide, mediocre și crude din frică, le-a opus o viziune a lucrurilor gigantică, autentică, eroică, liberă. Dar trebuia să se ivească o realitate nouă. A continua, după 1830,

* În sens invers (franc.) *(N.R.)*

preamărirea eroilor antichității, așa cum făcuse David, ar fi fost o dovadă de rea-credință. A se pierde în reverii medievale și orientale ca Delacroix ar fi însemnat neglijarea frămîntărilor prea grave ale omului. A lovi în minciună, în lașitate, în cruzimea dușmanului — descărcare polemică necesară — nici aceasta nu însemna crearea unei realități noi pentru artă. Trebuia să întîlnească un prieten, să reverse asupra lui prinosul dragostei lui: acest prieten a fost poporul. Cine mai putea nega, după zilele din Iulie, că poporul nu era mai curajos decît burghezia profitoare? Astfel a intuit Daumier caracterul eroic al poporului. Despre politica lui Ludovic-Filip putem avea azi o altă părere, dar dreptatea morală e de partea lui Daumier; oportunismului politic el îi opunea un elan generos, tentațiilor de îmbogățire sau vicleniilor juridice drepturile libertății și demnității umane; el era un ecou al sufletului poporului, succesul trebuia să vină. După Revoluția din 1848 accentul a fost pus însă pe revoluția socială, în sensul că poporul și reprezentanții lui au adus lupta la nivelul luptei de clasă. Pe de altă parte, oamenii din popor sînt conservatori în materie de morală: noile scheme morale ale socialismului îi displăceau lui Daumier; s-a revoltat împotriva lor, dar vocea lui, nesigură uneori, a avut un răsunet mult mai limitat. Nu-i mai rămînea decît să se retragă și să se reculeagă. Ceea ce a și făcut, renunțînd la succesele oratorice spre marele folos al picturii sale. Din jurnalist de geniu s-a transformat în artist.

În operele lui, desăvîrșite din punct de vedere artistic, se poate observa avantajul originilor lui de jurnalist. Se știe că în Franța, începînd de la Revoluție, ziarul a înlocuit Salonul în funcția lui de călăuză artistică și intelectuală, sugerînd ca material pentru artă realitatea imediată, actualitatea fără artificiile unor cercuri restrînse, impunînd datoria de a avea ceva de spus înainte de a ști cum s-o spui. Aceasta se traducea printr-o revoluție a gustului, greu de acceptat, pentru că școlile, tradiția, așa-numitul ideal, o boicotau de comun acord. Astfel încît, în preajma anului 1840, criticii care își făceau iluzia că văd în tablourile expuse la Saloane o execuție uluitoare, încercau un soi de indispoziție în fața lipsei lor de conținut, în fața acestui trup fără suflet, a acestui divertisment pentru trîndavi (Rosenthal). Nimeni însă nu a observat că Daumier, caricaturistul, ziaristul, asculta de pasiunea care-l însufleția, ajungînd la artă aproape fără să-și dea seama.

Pentru un conținut nou trebuia o formă nouă: diferite împrejurări i-au înlesnit lui Daumier aceasta. Întîi de toate arta peisajului — refugiul tuturor celor ce voiau să scape de severitatea figurației neoclasice, de forma ei plastică, de abstracțiunea ei doctrinală — extrăsese din pitorescul motivelor ei o nouă conștiință a formei

picturale. Era o formă binecunoscută, realizată încă de secole, de pe vremea Renașterii venețiene, chiar şi în ceea ce privește figura umană; și oferea exemple strălucite în pictura lui Rembrandt, perfect adecvate noilor necesități. Nu lipseau nici exemplele noi, grație picturilor și gravurilor în acvaforte ale lui Goya. Rembrandt, ca și Goya, au avut o influență binefăcătoare asupra lui Daumier. Dar aceasta are mai puțină importanță decît legătura dintre Daumier și mișcarea picturală romantică de la Paris. Șovăielile lui Delacroix, veleitățile, ambițiile lui culturale, contrastează cu siguranța, cu poziția hotărîtă și avîntul pasional al lui Daumier. Și cu drept cuvînt a atras atenția Duranty asupra unui curent de gust paralel cu romantismul și totuși distinct de el, bazat pe observarea realității, ținînd cu strictețe la adevăr și ai cărui primi reprezentanți au fost peisagiștii. Obîrșia jurnalistică și caricaturistă a artei lui Daumier i-a îngăduit să urmeze aceeași cale în reprezentarea figurii omenești.

Tehnica litografiei fusese de curînd descoperită în momentul cînd Daumier a învățat să o folosească; ea a acționat favorabil asupra formei lui picturale. Într-adevăr, creionul gras înlesnește conturele estompate, penumbrele nuanțate, negrul catifelat; el fusese utilizat cu aceeași tendință în timpul Restaurației, cu cîțiva ani înaintea lui Daumier, de către Decamps precum și de Philipon. Primul care a înțeles geniul lui Daumier a fost acelaşi Philipon; el s-a servit de Daumier în scopuri polemice și politice, împingîndu-l spre succes sub pretextul caricaturii și, grație libertății pe care caricatura o pretindea formei plastice, spre gloria formei lui picturale.

Despre această formă Baudelaire a spus cîteva cuvinte definitive: « Desenul lui este colorat de la sine. Litografiile și desenele lui pe lemn trezesc ideea de culoare. Creionul său conține și altceva decît negrul, bun să delimiteze conturele. La el culoarea se ghicește întocmai ca și gîndul; ori, acesta este semnul unei arte superioare, pe care toți artiștii inteligenți l-au văzut limpede în operele lui». Problema formei picturale la Daumier a devenit complexă datorită unor anumite păreri contradictorii ale criticilor. Baudelaire este de părere că Daumier desenează ca Ingres și « poate mai bine decît Delacroix», iar Fontainas observă că la Daumier coloritul are o sensibilitate și o delicatețe necunoscute de Delacroix. Se ştie ce înseamnă diapazonul Delacroix sau Ingres în tradiția franceză. Pe de altă parte, Duranty afirmă că « remarcabilul colorist, Daumier, s-a născut din desenator. Prin albul și negrul creionului a avut el intuiția strălucirilor luminii și profunzimilor umbrei». Dar noi știm, datorită lui Baudelaire, că tocmai aceste alburi și aceste negruri sînt cele care sugerează culoarea. Iată contradicții pe care nu le-am putea

rezolva dacă am pierde din vedere că în artă forma plastică, la fel ca și coloritul și desenul, sînt moduri de a simți care se schimbă o dată cu timpul, cu locul și cu indivizii. Există un mod de a simți desenul ca sugestie de culoare, ca o culoare sintetizată în lumină și în umbră, schematizată în alb și negru. Și există un mod de a simți desenul ca un contur dilatat, gradat, pentru a transforma planul în relief. Prima manieră duce la forma picturală; a doua la forma plastică. Prima este maniera lui Daumier. A spune deci că Daumier coloristul s-a născut din desenator înseamnă a spune un lucru lipsit de sens. Adevărul este că desenatorul Daumier și-a realizat bine coloritul. De asemenea Delacroix sau Ingres nu pot fi folosiți ca diapazon nici pentru desenul și nici pentru coloritul lui Daumier. Există o opoziție istorică între culoarea lui Delacroix și desenul lui Ingres: contrast care este datorat însăși voinței celor doi artiști. Or, deși are mai multe afinități cu Delacroix decît cu Ingres, Daumier nu intră în această opoziție. Cu creionul și cu materia colorantă Daumier realizează o sinteză de lumină și umbră care, deși influențată de Rembrandt și de Goya, îi este cu totul personală. Dacă se spune că această sinteză este colorit, este pentru a-i indica originea; dacă se spune că este desen, este pentru a o deosebi de celelalte sinteze. Și pentru că nu s-a înțeles acest lucru, cu toate că este ceva elementar în istoria modalităților de viziune, s-a șoptit cu răutate că Daumier nu știa să-și termine picturile (Goncourt) și chiar de curînd, această imaginară incapacitate de a termina era adusă ca argument pentru a coborî valoarea lui Daumier la nivelul unui jurnalist de geniu (Scheffer). Mai mult încă; s-a afirmat recent că Daumier, bietul de el, nu avusese posibilitatea să învețe « primele noțiuni de pictură » (Rim). Ar fi greu să se împingă mai departe absurditatea prejudecăților. Ca și cum pictura ar fi o știință pe care orice elev silitor al Școlii de bele-arte poate să și-o însușească în doi ani și pe care Daumier, cu toată iuțeala, cu toată siguranța lui, nu ar fi putut-o învăța, în cei treizeci de ani de activitate ca pictor, pentru că nu studiase într-o academie! Rim adaugă că conturele groase ale lui Daumier s-ar putea justifica dacă culorile ar fi fost intense, dar că ele nu sînt motivate, culorile fiind în penumbră. Ca și cum ar exista o regulă care să stabilească dacă sînt sau nu permise conturele, ca și cum conturele n-ar fi în funcție de coerența stilului, adică de personalitatea artistului! Pe de altă parte Rim admite că « Daumier, ca pictor, este într-adevăr el însuși... Găsim în tablourile lui o gravitate tristă, o gîndire robustă, uneori o nespusă amărăciune care lipsește în majoritatea litografiilor desenate pentru a distra poporul ». Pictura în ulei nu este ceva independent de inspirație și de temperamentul individului creator, ceva ce se învață în școli și care se repetă mecanic. Nu criticul

rezolva dacă am pierde din vedere că în artă forma plastică, la fel ca și coloritul și desenul, sînt moduri de a simți care se schimbă o dată cu timpul, cu locul și cu indivizii. Există un mod de a simți desenul ca sugestie de culoare, ca o culoare sintetizată în lumină și în umbră, schematizată în alb și negru. Și există un mod de a simți desenul ca un contur dilatat, gradat, pentru a transforma planul în relief. Prima manieră duce la forma picturală; a doua la forma plastică. Prima este maniera lui Daumier. A spune deci că Daumier coloristul s-a născut din desenator înseamnă a spune un lucru lipsit de sens. Adevărul este că desenatorul Daumier și-a realizat bine coloritul. De asemenea Delacroix sau Ingres nu pot fi folosiți ca diapazon nici pentru desenul și nici pentru coloritul lui Daumier. Există o opoziție istorică între culoarea lui Delacroix și desenul lui Ingres: contrast care este datorat însăși voinței celor doi artiști. Or, deși are mai multe afinități cu Delacroix decît cu Ingres, Daumier nu intră în această opoziție. Cu creionul și cu materia colorantă Daumier realizează o sinteză de lumină și umbră care, deși influențată de Rembrandt și de Goya, îi este cu totul personală. Dacă se spune că această sinteză este colorit, este pentru a-i indica originea; dacă se spune că este desen, este pentru a o deosebi de celelalte sinteze. Și pentru că nu s-a înțeles acest lucru, cu toate că este ceva elementar în istoria modalităților de viziune, s-a șoptit cu răutate că Daumier nu știa să-și termine picturile (Goncourt) și chiar de curînd, această imaginară incapacitate de a termina era adusă ca argument pentru a coborî valoarea lui Daumier la nivelul unui jurnalist de geniu (Scheffer). Mai mult încă; s-a afirmat recent că Daumier, bietul de el, nu avusese posibilitatea să învețe « primele noțiuni de pictură » (Rim). Ar fi greu să se împingă mai departe absurditatea prejudecăților. Ca și cum pictura ar fi o știință pe care orice elev silitor al Școlii de bele-arte poate să și-o însușească în doi ani și pe care Daumier, cu toată iuțeala, cu toată siguranța lui, nu ar fi putut-o învăța, în cei treizeci de ani de activitate ca pictor, pentru că nu studiase într-o academie! Rim adaugă că conturele groase ale lui Daumier s-ar putea justifica dacă culorile ar fi fost intense, dar că ele nu sînt motivate, culorile fiind în penumbră. Ca și cum ar exista o regulă care să stabilească dacă sînt sau nu permise conturele, ca și cum conturele n-ar fi în funcție de coerența stilului, adică de personalitatea artistului! Pe de altă parte Rim admite că « Daumier, ca pictor, este într-adevăr el însuși... Găsim în tablourile lui o gravitate tristă, o gîndire robustă, uneori o nespusă amărăciune care lipsește în majoritatea litografiilor desenate pentru a distra poporul ». Pictura în ulei nu este ceva independent de inspirație și de temperamentul individului creator, ceva ce se învață în școli și care se repetă mecanic. Nu criticul

este cel care îl poate învăța pe Daumier cum să picteze. Mai bine s-ar strădui să înțeleagă de ce a pictat Daumier așa cum a pictat.

Oricum ar fi, sîntem de părere că trebuie să subliniem ceea ce toată istoria picturii moderne ne învață: că finitul perfect al formei picturale nu poate fi măsurat după finitul formei plastice. Cu obișnuita lui fatuitate academică, Gigoux afirmă că « Daumier era departe de a fi avut precizia lui Gavarni». Dar tocmai aceasta este măreția lui Daumier, de a fi avut ca nimeni altul din vremea lui exactitatea desenului expresiv, concret sau artistic — oricum am vrea să-l denumim — care se opune exactității academice și abstracte a desenului. Daumier și-a exprimat în chip desăvîrșit sufletul prin lumini și umbre — și aceasta este finitul perfect. Uneori, destul de rar, a adăugat cîteva preciziuni plastice și atunci a comis o eroare de gust, fiindcă stilul era lipsit de coerență. A făcut acest lucru în anii de tinerețe, cînd, stăpînit prea mult de pasiunea caricaturii, efortul de voință înăsprea desenul, sau la o vîrstă înaintată, dintr-o indulgență naivă față de îndemînarea tehnică. Dar acestea nu sînt decît rare excepții. De obicei, atît în litografii cît și în picturi, stilul lui Daumier se impune tocmai prin absoluta lui coerență, obținută grație unui curaj exemplar, fără nici o concesie gustului dominant. Această coerență a stilului îl face să excludă orice divertisment decorativ, atît din opera sa cît și din atelierul în care trăiește; datorită ei orice lucru, cît de neînsemnat, este chemat să participe la starea sufletească pe care vrea să o exprime. « El a fost acela care, cel dintîi, a smuls din indiferența lor natura și obiectele materiale, obligîndu-le să-și joace rolul în comedia lui umană, unde, uneori, arborii sînt asociați ridicolului proprietarului lor, și unde, în mijlocul unei scene conjugale, bronzurile de pe masă încep să scrîșnească cu o furie ironică» (Banville).

Printre diferitele portrete ale lui Daumier care ni s-au păstrat, există o fotografie care-i reprezintă caracterul la perfecție: ochiul unui savant cu suflet de copil: pe cît de ascuțită, de pătrunzătoare, de sigură îi este privirea, pe atît de blînde și simple sînt celelalte trăsături ale feței. Originea sa marsilieză și populară, mizeria îndurată în tinerețe, umilințele suferite ca ucenic la un avocat: iată condițiile în care s-a dezvoltat bunătatea lui înnăscută. Necruțătorul Forain a spus: « Oh! Daumier e cu totul altceva decît noi . . . Era generos.» Refuzul său de a-l urmări pe Ludovic-Filip în exil este binecunoscut. L-a reprezentat chiar pe coasta engleză, în fața lui Guizot, cu o bunăvoință care nu era lipsită de admirație. Probabil că Duranty avea dreptate cînd a scris: « Îmboldit de turbatul Philipon, Daumier s-a avîntat în politică cu un fel de furie, dar cred, totuși, că instinctul accentului artistic și al

expresiei intense îl antrenau mai mult decît furia și ura dintre partide». Numai datorită bunătății lui, a sănătății sale morale, a acelei simplități de om din popor, a putut trece prin perioada acută a romantismului francez fără a suferi de « boala secolului». Nimic mai străin de Daumier decît « geniul bolnav de geniu», cum spunea Baudelaire despre Delacroix. Ba, mai mult, agitației dezordonate a romantismului de proastă calitate, el îi opune de-a lungul întregii lui vieți calmul cel mai desăvîrșit; din închisoarea de la Sainte-Pélagie, unde este închis în 1832, scrie: « Iată-mă deci la Pélagie, încîntătoare reședință unde nu toată lumea se distrează. Eu mă distrez însă, chiar de n-ar fi decît ca să fac opoziție». Enorma lui activitate de litograf i-a fost atît de prost plătită, încît greutățile materiale l-au întovărășit toată viața; nimeni însă nu l-a văzut vreodată desperat. Cel mult, mărturisea uneori că « era greu de tras căruța». Trist, dar niciodată abătut, cînd pierderea vederii a făcut în jurul său un gol, era încă în stare să inspire calm rarilor săi vizitatori (Alexandre). În contrast cu anumite mode romantice, nu găsim la Daumier nici o urmă de erotism: de unde un sentiment plin de liniște pentru femeie, atît ca tovarășă de viață cît și ca mamă, rareori exprimat în arta vremii sale.

Opera lui Daumier nu este decît o dezmințire spontană a mitului lui Hamlet, pe care sentimentalismul romantic îl alesese ca simbol. Fie că-și ațintește privirile asupra cunoașterii, fie că simte o valoare morală, fie că realizează o imagine artistică, nota care predomină este certitudinea lui. « Dumneata stăpînești gestul», îi spunea Ricourt în 1831, și acest gest, adică posibilitatea de a sintetiza într-un gest un caracter uman a fost, fără îndoială, cauza spectacularului său succes de caricaturist. În toate personajele sale există o pasiune puternică care devine singura rațiune a fiecăruia dintre gesturile lui, care absoarbe în ea întreaga-i viață, o coerență absolută a formei în virtutea căreia, cum spune Baudelaire: « nasul corespunde frunții, ochiului, piciorului, mîinii». În numele pasiunii, totul este riguros subordonat atitudinii, gestului, mișcării de ansamblu. S-a sugerat adesea ideea binomului Balzac-Daumier, care se justifică poate — cu rezervele firești — prin subordonarea caracterului la rigoarea pasiunii.

Pentru a ajunge la o asemenea sinteză, Daumier era obligat să lucreze din memorie, fără model. « Are o memorie minunată, aproape divină, care-i ține loc de model», spunea despre el Baudelaire. Astfel, într-o zi, Henry Monnier, ducîndu-se la Daumier pentru a-i poza, își vede portretul terminat pe șevalet și exclamă: « Superb! Nu trebuie să te mai atingi de el!» Altă dată, deoarece trebuia să introducă într-o compoziție niște rațe, Daumier se duce la Geoffroy Dechaume care avea cîteva;

cînd acesta îi oferă un album și un creion, îi spune: « Mulțumesc; știi doar că eu nu pot să desenez după natură».

Desenul din memorie, datorită unei certitudini înnăscute, sinteza a ceea ce are gestul caracteristic, realitatea subordonată pasiunii, soluția formei plastice în lumină și umbră, originea jurnalistico-caricaturală a noii forme picturale, trecerea continuă de la comic la sublim și, în consecință, descoperirea unor noi valori spirituale, sănătatea de om din popor și spontaneitatea impulsurilor, încrederea în valorile morale ale demnității și libertății umane: acestea sînt fațetele prismei care poartă numele de Daumier.

Născut în 1808, Honoré Daumier și-a atins deplina măiestrie a tehnicii litografice, a expresiei vizuale și a formei picturale în 1832 și, mai exact, în portretul lui Charles de Lameth (fig. 78), care deschide seria de portrete de celebrități făcute pentru ziarul lui Philipon *La Caricature*. În contact cu realitatea, liber de orice ideologie sau subînțelesuri, Daumier realizează o operă de artă absolută, a cărei caracteristică este acel grotesc de care am vorbit. După care urmează portretele, toate admirabile prin « invențiile» lor neașteptate și prin puterea lor de expresie: dar nici unul, poate, nu atinge detașarea, dezinteresul, libertatea de creație a acelui grotesc din portretul lui Lameth.

Ieșit din închisoare, Daumier își intensifică, își accentuează, își otrăvește invectivele politice împotriva lui Ludovic-Filip și a membrilor guvernului său; apoi succesul de public luînd proporții gigantice, publică, în 1834, patru mari litografii considerate pînă acum capodoperele lui: *Pîntecul legislativ* (Delteil 131), *Nu vă atingeți sau Libertatea presei* (Delteil 133), *S-a zis cu Lafayette . . . Așa-ți trebuie, amice!* (Delteil 134), *Strada Transnonain la 15 aprilie 1834* (Delteil 135). Reproducem două din ele (fig. 79 și 84) care sînt, fără îndoială, niște capodopere. Dar de ce natură?

La 31 iulie 1830, Lafayette îl îmbrățișase pe Ludovic-Filip și acest gest îi făcuse pe învingătorii din cele « Trei zile glorioase»* să accepte o monarhie care promitea să devină cea mai bună dintre republici. Dar cînd cea mai cruntă deziluzie înlocui această speranță, Lafayette a devenit un reproș viu pentru rege; iar moartea sa, la 10 mai 1834, a fost cu atît mai mult considerată ca un doliu național cu cît servea interesele monarhiei. Daumier l-a reprezentat pe Ludovic-Filip în fața cortegiului funerar al lui Lafayette, enorm, întunecat, stîngaci; s-ar spune că se

---

* „*Les trois glorieuses*" — Cele trei zile ale revoluției din 1830 (27, 28 și 29 iulie). Lafayette, ales comandantul gărzii naționale, contribuie la instalarea monarhiei *(N.R.)*

roagă și că plînge, dar observăm un rictus: zîmbetul satiric al regelui care se bucură de moartea unui prieten care îl încurca. Forța plastică a iezuitismului regelui, caracterul necruțător al caricaturii nu puteau fi duse mai departe. Admirabile sînt nuanțele de negru și de gri pe trupul protagonistului, finețea schițelor din fund. Nu există însă nici un raport vizual între imagine și fond: accentul pus pe protagonist este atît de puternic încît tot restul dispare. Cu cît este mai viguroasă forța litografului, cu atît este mai intens efectul și cu atît simțim mai mult defectul viziunii de ansamblu datorită insistenței asupra protagonistului. Caricatura este cu atît mai mult caricatură cu cît este mai puțin artă. Litografia lui Daumier, considerată ca o pledoarie de avocat, este o minune, dar opera de artă e ratată.

Caracter împins pînă la limitele extreme în *Strada Transnonain*, unde orice urmă de haz a dispărut, invectiva politică biruie. La 15 aprilie 1834, în timpul represiunii unei revolte republicane la Lyon, soldații, exasperați pentru că se trăgea asupra lor, au pătruns în casa de la numărul 12 a străzii Transnonain, masacrînd toți locuitorii: bărbați, femei și copii. Indignarea lui Daumier atinge culmea: reprezentarea tragediei devine o condamnare cu atît mai necruțătoare cu cît e mai obiectivă. În fund, penumbra care învăluie cadavrul femeii sugerează ideea unei pudori a morții, a unui regret, a unei distanțe care ține de artă: expresia este realizată mai curînd prin lumini și umbre decît prin corp. Cadavrul bărbatului, în schimb, este înfățișat fără milă, pentru a trezi oroarea, indignarea și revolta. Picioarele goale se impun privirii prin forma lor stringentă, par accente de furie, albul cearșafurilor pare un accent de groază. Admirăm forța de înfierare, noblețea indignării, siguranța și fermitatea reprezentării. Mulțimea s-a îmbulzit la locul unde a fost expusă litografia, numele lui Daumier a devenit îndată popular, iar bătălia pe care o cîștigase astfel, o bătălie dată în numele civilizației. *Strada Transnonain* este mult mai mult decît o operă de artă, dar cu ceva în minus. Anul următor, în virtutea legii împotriva libertății presei, revista *La Caricature* a fost suprimată. Pentru Daumier, perioada eroică a invectivei politice se sfîrșise. Între 1836 și 1848 se va afirma în caricatura de moravuri, pe care o va continua toată viața, cu scurte întreruperi. Ardoarea pasiunii lui se micșorează: satira lui lovește mai curînd în hoți decît în asasini: ea va crea tipul lui Robert Macaire, va lovi în *Slujitorii dreptății*, judecători și avocați: se poate spune chiar că-i nimicește atunci cînd îi convinge că n-ar putea să se privească nici între ei fără să rîdă. Și, mai ales, se va lega de meschinăriile, de prostia, de micile vulgarități ale burgheziei timpului. Cînd însă artistul se apropie de societatea de care își bate joc, ironia lui se colorează cu bunăvoință și devine un sentiment

de fraternitate omenească: comicul se transformă în umor. Valoarea politică și socială a litografiilor *S-a zis cu Lafayette!* și *Strada Transnonain* le-a făcut imediat celebre și așa au și rămas. *Bîrfa* din 1848 (fig. 83) și *Regretele* din 1853 (fig. 81) au fost, dimpotrivă, atît de puțin gustate, poate din cauza meschinăriei subiectului — încît au rămas inedite, puțin cunoscute și foarte rare. Și totuși sînt două opere de artă desăvîrșite, printre cele mai frumoase pe care le-a executat vreodată Daumier. Confruntați *S-a zis cu Lafayette!* cu *Bîrfa:* dezechilibrul raportului dintre lumini și umbre din prima devine, într-a doua, echilibru perfect. În *Bîrfa*, imaginile fac parte din mediu, nu se izolează de el; nu aspiră la *ronde-bosse* pentru că lumina și umbra se opun. Forma este întreruptă și reluată, după un ritm continuu, care este ritmul luminii și al umbrei. Gestul nu mai e obligat să conțină o cursă ascunsă, ci se arată cu o siguranță de expresie cu atît mai mare cu cît pretenția este mai mică. Vulgaritatea temei își pierde caracterul datorită unei înțelegeri omenești față de mizeriile morale ale poporului. În *Regrete* de asemeni, efectul de lumină și umbră este frumos și bine echilibrat; contrastul dintre tonurile accentuate de negru ale bărbatului și griurile evanescente ale femeii sînt pătrunse de un umor fin și melancolic, astfel încît surprinderea naivă a burghezului așezat trezește mai curînd mila decît rîsul. Fantoma ușoară a femeii care se îndepărtează are o grație fermecătoare.

Pînă în 1872, Daumier a continuat să execute litografii. În 1870 și 1871, încă impresionat de evenimente, a realizat cîteva capodopere. Trebuie să amintim *Republica ne cheamă*, care este tocmai din 1870 (Delteil 3810), unde liniile se dizolvă în pata picturală fără a pierde nimic din forța lor expresivă, care se întinde pînă și la corul de voci fără sfîrșit. Dar între timp, începînd din 1848, activitatea de pictor a lui Daumier avea întîietate față de litografie, care trecuse pe planul al doilea. Nu-i mai servea decît pentru a găsi motive și pentru a-și cîștiga existența.

La concursul instituit în 1848 pentru reprezentarea Republicii, îndemnat de Courbet, Daumier a trimis o schiță care se află azi la Luvru, dar nu s-a putut hotărî să dea tabloul terminat. Cu toate calitățile acestei schițe, ai impresia unei încercări neizbutite, fiindcă tema era alegorică, iar Daumier detesta alegoria. Același lucru se poate spune despre *Morarul, fiul său și măgarul* din 1849, pentru *Oedip și păstorul* sau pentru *Băutorii*, cam din aceeași epocă, și care nu prezintă stilul pictorului sub aspectul său definitiv. *Morarul, fiul său și măgarul* reprezintă destul de bine stilul lui Daumier în momentul cînd a început să picteze. Subiectul este o scenă de gen tipică; anecdota însă e abia schițată în ultimul plan. Motivul — care nu este subiectul — constă în proporțiile mari, trupurile greoaie, vulgaritatea celor trei țărănci

care-și bat joc de morar. Dar această reprezentare a unor lucruri vulgare este opusul vulgarității. Tușa ușoară, vioiciunea contrastelor de lumină și umbră, mișcările hotărîte, fragmentarea formei, ascultînd mai mult de cerințele luminii și ale umbrei decît de realitatea trupurilor, și, în același timp, forța excesivă a liniilor care nu devin niciodată cursive pentru că limitează volume, toate acestea mărturisesc transpunerea unui subiect vulgar pe un plan artistic. Măiestria lui Daumier în domeniul picturii în ulei este totală și desăvîrșită în acest tablou, adică începînd din 1849. Arta lui Daumier însă nu e nici completă, nici desăvîrșită. În raport cu operele lui ulterioare, aceasta este superficială. Tocmai pentru că Daumier insistă asupra realismului volumelor, mobilitatea luminilor nu este nici liberă și nici absolută, iar nuanțele luminilor dispar sub contraste. Tocmai pentru că se preocupă de reprezentarea materială a imaginilor, suflul spiritual este scurt.

Dimpotrivă, față de predecesorii și de contemporanii lui, Daumier își afirmă, încă din această operă, calitatea de mare pictor. Fără îndoială, tehnica lui se inspiră de la Decamps, primul adevărat « tașist». Valoarea picturală a unei pete întunecate pe un fond deschis, a unei juxtapuneri precise de închis și deschis, iată aportul lui Decamps la pictura romantică franceză. Decamps a pictat, în pete, cîteva interioare care sînt autentice opere de artă. Dar, pentru a înțelege poziția lui Daumier în raport cu Decamps, ar fi oportun să privim cu atenție o pictură a acestuia din urmă: *Clopotarii* care datează din 1841. Vedem vioiciunea petei suprapusă pe un desen care rămîne academic. Aceasta pentru că, în afară de rare excepții, Decamps a înțeles pata ca un element pitoresc juxtapus desenului tradițional mai curînd decît ca un principiu pictural care să cuprindă în sine forma tradițională. Conștiința pe care o are Decamps despre formă este foarte superficială, foarte neatentă: subiectul îl interesează mult mai mult. Dimpotrivă, ceea ce-l preocupa pe Daumier mai mult era de a-și exprima sensibilitatea într-o formă artistică cît se poate de coerentă. Iată de ce a respins forma plastică a tradiției.

Observații asemănătoare se pot face și în legătură cu Millet. *Semănătorul* din 1850 este într-adevăr opera unui realist convins, care folosește pictura în ulei într-un fel nu prea deosebit de cel al lui Daumier. Dar ne dăm imediat seama că Millet urmărește demonstrarea unei teze, pe care o mărturisește cu sinceritate, desigur, dar care rămîne totuși o teză, făcîndu-l să se intereseze mai mult de siluetă decît de umbră și lumină, de ilustrarea tipului proletarului mai mult decît de crearea unei viziuni libere. Forma artistică este, pentru Millet, mai degrabă un mijloc decît scopul însuși al picturii lui, și e firesc să păstreze intacte, ca și oratorii, ritmurile tradițio-

nale pe care mulțimile le prind cu ușurință. În pictură, aceste ritmuri sînt conturele desenului academic. Am putea scoate în evidență traseul invers al activității lui Daumier și a celei a lui Millet. Primul pornește de la politică pentru a ajunge la artă. Al doilea pornește de la academism pentru a ajunge la o elocință socială și religioasă, de altfel apreciabilă.

Deci, pentru a înțelege originile stilului pictural al lui Daumier trebuie să-l neglijăm pe Millet, să limităm considerabil eventuala influență a petei lui Decamps și să ne întoarcem mai degrabă la litografiile lui Daumier însuși.

În 1864 Daumier execută în litografie o scenă de teatru *Drama* (fig. 86) și, cam în aceeași epocă, reprezintă același subiect în pictură (fig. 87). Comparația, ni se pare, demonstrează foarte limpede cum a putut Daumier să găsească în pictură tehnica sa perfectă. În litografie predomină detaliile: cîteva profiluri grotești distrag atenția; contrastul de lumini și umbre este întrerupt din nevoia pe care o simte artistul de a indica figurile; imaginea actorilor este forțată. În pictură, dimpotrivă, silueta actriței, o simplă zonă albă, izbutește să atingă firescul tragicului; actorul devine natural din cauza tonului just în raport cu fondul; spectatorii devin o masă topită în penumbră, iar gesturile lor nu mai sînt gesturile unor indivizi, ci reintră în mulțime; elanul devine astfel mai unitar, iar lumina intensă din stînga scenei atrage privirea conform mișcării dramei. Este un soi de monocromie alcătuită din nuanțe de un gri prețios, încălzite de brunuri, în special cînd e vorba de fețele spectatorilor. Extrema simplificare a luminilor și a umbrelor contrastante, a masei compacte a mulțimii intensifică mișcarea dramatică; un fulger de lumină izbucnind în mijlocul unei penumbre generale face să țîșnească rapiditatea, surpriza acestei mișcări dramatice. Din spațiul, căruia compoziția transversală îi dă adîncime, dar care este întrerupt, tăiat pentru a putea fi prelungit în imaginație, izvorăște o teamă față de forța de antrenare a mulțimilor. Subiectul face din această mulțime o mulțime care aplaudă. Dar, judecînd după pasiunea și stilul lui Daumier, s-ar spune că e mai curînd o mulțime în revoltă.

Uneori expresia cea mai perfectă a artei lui Daumier se găsește în desenele lui. *Călăreții* (fig. 82) este o capodoperă a artei din toate timpurile. S-o confruntăm cu friza Partenonului reprezentînd Panateneele și vom constata nu numai că Daumier este demn de Fidias în ceea ce privește frumusețea formelor, dar că sălășluiește în el o bogăție de sentimente, o complexitate spirituală, o valoare eroică și monumentală care ne face să înțelegem că creștinismul nu a fost inutil. Trebuie să mai adăugăm că există în acest desen o forță plastică, mai bine-zis o intenție plastică rară la Daumier.

El a executat cîteva lucrări de sculpturi; poate că a făcut acest desen în vederea unei sculpturi pe care nu a mai realizat-o. Oricum ar fi, această preocupare pentru o viziune plastică i-a permis să obțină un calm care este de fapt solemnitatea.

Desenul făcut pentru *Hoții și măgarul* (fig. 80) vădește un alt aspect, cu totul diferit, al desenului genial al lui Daumier. Viziunii plastice i se substituie viziunea picturală; liniștei monumentale i se substituie mișcarea dramatică. Aceeași compoziție a fost tratată de el într-o litografie din 1862 (Delteil 3253) și într-un tablou din muzeul Luvru. Superioritatea desenului față de litografie și de tablou este evidentă. Litografia proiectează măgarul într-un plan îndepărtat, ceea ce este interesant pentru ilustrație, dar distruge efectul plastic al scenei. Pictura își păstrează unitatea, pentru că măgarul rămîne unul din elementele fondului, nu foarte distinct de teren și de copaci, și, astfel, formează o pată întunecată pe care se detașează pata deschisă a celor care se bat. Cu alte cuvinte, contrastul dintre lumini și umbre este bine realizat în pictură. Rămîne totuși o urmă de desen caricatural în strîmbătura luptătorului învins. În desen, în schimb, nu există nici ilustrație, nici caricatură. Energia, forța, mișcarea — iată motivul pe care își propune Daumier să-l reprezinte: și îl reprezintă cu atît mai multă eficacitate, cu cît insistă mai puțin asupra fețelor luptătorilor și asupra măgarului, pentru a-și exprima senzația prin cîteva linii negre și groase. Caz tipic de perfectă coincidență între o formă pur imaginară și expresia unei realități concrete. În pictură forma imaginară este mai puțin pură; o mai mare preocupare de a se apropia de realitate face să scadă forța expresivă a tabloului.

Nici o temă literară nu l-a influențat pe Daumier într-un chip mai fecund decît Don Quijote. Mai multe elemente apropiau pe Cervantes de Daumier: arma comicului, entuziasmul pentru idealul eroic, obiceiurile populare; și totuși acel Don Quijote al lui Daumier nu amintește decît pe departe de cel al lui Cervantes. Don Quijote al lui Daumier este expresia perfectă a noului Don Quijote, inventat de romantism. Daumier are încredere în idealul eroului său, simte grotescul ca și cum ar fi sublimul, și vede în aventurier, înainte de toate, pe martirul idealului; de aici o pasiune, o gravitate care țin de miracol. Acum putem înțelege tot ce datorează Daumier lui Goya, în sensul de creator al sublimului popular, de inițiator în pictură al stilului romantic al lui Don Quijote. Dar, în același timp, ne putem da seama că această concepție romantică a lui Don Quijote a fost realizată de Daumier nu numai în chip desăvîrșit și personal, dar și cu o imaginație atît de energică încît a rămas tot atît de vie și de prezentă în mintea noastră ca și aceea a lui Cervantes. Putem de asemenea să ne dăm seama că atunci cînd a înfățișat sublimul popular,

Daumier s-a desprins de realitatea naturală și mai mult decît Goya, pe care l-a depășit, pentru a atinge un stil pictural mai pur și mai coerent.

Dintre nenumăratele imagini ale lui Don Quijote, pe care ni le-a dăruit Daumier, am ales patru. Figura 88 reprezintă unul din tablourile cele mai finisate ale lui Daumier. Și totuși, intensitatea expresiei este întipărită în fiecare detaliu în așa fel încît tabloul păstrează prospețimea eboșei. Schița pentru acest tablou este desigur minunată, desăvîrșită în ea însăși, nu i se poate adăuga nimic. Tabloul terminat dă impresia de acurateță, precizie și soliditate. Imaginile fiind foarte reale, subliniază, prin contrast, latura ireală a motivului. Schița, dimpotrivă, reprezintă imagini fantomatice, care, în consecință, sînt în armonie cu motivul ireal. E vorba deci de două tablouri cu scopuri și caracteristici deosebite.

Amintiți-vă acum de cîte ori ne-am dat seama că schița era superioară tabloului la Constable, la Delacroix, la Corot. Daumier a învins toate greutățile. A știut să se oprească la timp, sau, ceea ce înseamnă același lucru, a știut să păstreze entuziasmul pînă la ultima linie a tabloului finit.

Posibilități infinite i se prezentau totuși prin folosirea unor simple pete expresive. Figura 127 reproduce un studiu unde nu e nevoie de picioare pentru a umbla, nici de fizionomii pentru a exprima, unde cîteva pete sînt suficiente pentru a da un sens neîntrecut de grandoare cosmică.

Pentru a decora atelierul lui Daubigny la Auvers, în 1868, Daumier a pictat o acuarelă mare reprezentînd scena *Don Quijote și catîrca moartă* (fig. 89). Rapiditatea indicațiilor i-a permis lui Daumier să concentreze expresia motivului. Sus, dincolo de carcasa scheletică a catîrcei moarte, lîngă Sancho făcut din rotunjimi și continuat de forma propriului său catîr, Don Quijote se înalță, cu lancea ridicată drept spre cer. Cîteva trăsături estompate, cîteva accente de liliachiu roșietic, de albastruri cenușii și de brunuri sînt suficiente pentru a sugera adînca singurătate a eroului. Forma umană pare cufundată în abstracția semnelor. Dar aceste semne au atîta intensitate, o viață atît de neliniștită, încît exprimă, parcă în afară de orice asociație cu formele obișnuite, o lume a fanteziei, a libertății, a aspirației către ideal, a demnității eroice care întruchipează desigur cel mai frumos vis pe care l-ar fi putut visa Don Quijote: apoteoza eroului înălțat de la comic la sublim.

Daumier a dăruit un caracter romantic și dramatic altor două motive: emigranții și scenele din tribunal.

În *Emigranții*, expresia tragică capătă prin unitatea sa riguroasă o forță plină de măreție, poate mai mult decît în toate celelalte scene de acest gen. Oameni și cai se

îndepărtează într-un marş nesigur, încovoiaţi şi osteniţi, sub o vijelie ce nu mai conteneşte: norii îi urmăresc, pămîntul însuşi pare că-i urmăreşte. Acurateţea, unitatea, fatalitatea mişcării dau impresia că totul se va continua la nesfîrşit. Nu există nici măcar un orizont care să le taie drumul. După acest marş desperat nimic altceva decît cerul pustiu.

Ar fi greu să numărăm de cîte ori i-a reprezentat Daumier, în litografii sau acuarele, pe « slujitorii dreptăţii ». Ipocrizia, suficienţa, venalitatea, cinismul acestor « oameni ai dreptăţii » au rămas în cultura generală ca tot atîtea acuzări de neuitat. A pictat aceeaşi temă în multe tablouri în ulei. Dar deseori viziunea lui picturală a fost influenţată de obişnuinţa de a şarja, ca şi cum repulsia pentru oamenii care-l făcuseră să sufere în tinereţe l-ar fi oprit să ia faţă de realitate distanţa necesară artei. Uneori distanţa este atinsă şi apare atunci o capodoperă, ca, de pildă, în *Iertarea*. Libertatea creatoare a lui Daumier a ajuns la zenit. Renunţarea la detalii îl face uneori să neglijeze trăsăturile feţei. Aceste feţe nu sînt decît nişte pete deschise, susceptibile totuşi de expresie, prin simplul lor raport cu tonurile închise. Puterea expresivă a feţei şi a mîinii avocatului făcînd apel la mila Răstignitului este de o forţă excepţională. Aceste pete te fac să înţelegi cum poate fi sugestia mai eficace decît reprezentarea. Cristos se află în penumbră, depărtat, desprins de această realitate crudă pe care o revelează petele albe. Nu există altceva decît un raport de intensităţi de lumină; dar este suficient pentru a evoca o întreagă lume de dreptate divină îndepărtată şi de realitate omenească apropiată. Această lume nu este evocată printr-o asociaţie directă cu realitatea, ci prin sugestii de raporturi de lumină, adică printr-o modalitate proprie artei. Emoţia care se degajă din tablou nu este deci oratorică, ci liberă, pur omenească, de artă pură. În ciuda contrastelor de lumină, întregul tablou rămîne în penumbră, raporturile de culoare nu sînt numai armonizate cu o sensibilitate extremă, ci dobîndesc o înfăţişare preţioasă în spatele vălului penumbrei. Fondul este gri-fer, băncile brune, masa avocaţilor verde, veşmintele negre, hîrtiile şi gulerele de un alb cu nuanţe de roz, carnaţia avocaţilor este roz, aceea a judecătorilor gri, a jandarmilor brună. Crucifixul este de un brun violaceu. Este, fără îndoială, una din capodoperele lui Daumier şi, în general, una din capodoperele picturii.

Trecerea treptată de la accentul linear al « şarjei » la efectul pictural de lumină şi umbră se face încet: fie paralel cu părăsirea formei grafice tradiţionale pentru a obţine noua formă picturală, fie prin îndepărtarea oricărui vis romantic pentru a poetiza realitatea cotidiană.

Vagonul de clasa a III-a pe care-l reproducem aici (fig. 92) este mai pictural, mai sintetic, iar grotescul popular este mai puțin accentuat decît în cealaltă replică care a trecut din colecția Havemeyer la Muzeul Metropolitan din New York. Fără îndoială, în exemplarul pe care-l reproducem, de o mai mare maturitate picturală, multe subtilități, multe indicații psihologice și chiar unele aspecte grațioase au dispărut. Dar volumul figurilor și sinteza de lumină și umbră sînt mai izbutite. Există mai ales o detașare a pictorului de realitate și de contingențele de tipuri și de clase, o absență a tezei, un firesc mai accentuat și, în consecință, mai multă poezie.

Spălătoreasa (fig. 91) este o umbră concentrată, umilă, încovoiată sub povară și muncă, ce se apropie încet de noi și se depărtează de lumina puternică ce inundă parapetul și casele de dincolo de fluviu. Culorile apropiate sînt întunecate, neutre și reci, rochia femeii este cafenie cu cîteva semi-lumini de un verde-gri, rochia fetiței este albastră, boneta neagră, parapetul apropiat este de un brun-verzui; dar, dincolo de fluviul verde-albastru, lumina este de un galben deschis cu transparențe roșietice, umbra acoperișurilor este de un roșu-brun, cerul este vopsit cu sînge. Monumentală în mizeria ei, imaginea acestei femei capătă o demnitate eroică, expusă nu sub forma unei teze sociale cum ar fi făcut Millet, ci exprimată cu reculegere, cu umilință, cu simpatie omenească, și străbătută de un filon dramatic datorită depărtării luminii solare, caldă și strălucitoare.

Figura 85 este un detaliu din *Tipuri din vechea comedie*, astăzi într-o colecție americană. Este un tablou pictat în scopul de a realiza, sub pretextul capetelor, efecte picturale. Detaliul arată cu prisosință ceea ce însemnează volumul, lumina și umbra, tușa, construcția și contrastul, în sfîrșit nuanța în arta lui Daumier. Absoluta libertate a efectului pictural se manifestă cu o siguranță proprie lui Daumier și realizează vitalitatea intimă a imaginii.

Fotoliile de orchestră (fig. 93) sînt o pictură aproape monocromă. Fondul este sumbru, iar figurile mai luminoase cînd e vorba de carnație și de podoabele femeilor; dar luminozitatea aceasta este absorbită de obscuritatea atmosferei, ca la Rembrandt: lumina apare și dispare, abia atingînd lucrurile. Din această luminozitate umbrită izvorăște o neînchipuită grație, nu numai pe fețele femeilor, dar și pe fața bătrînului de sus din stînga. Este o grație — sau o frumusețe — de ordin moral, care se explică prin atenția, prin participarea spirituală a personajelor la jocul de pe scenă, atenție care e suficientă pentru a purifica această umanitate de orice vulgaritate și a o face să apară într-un moment de activitate spirituală. Așa că această scenă nu este un fragment de cronică, ci un moment uman, nu numai o scenă de

gen, ci un cînt liric. Modulîndu-și griurile, Daumier se împacă cu burghezia și îi simte grația.

Curioșii în fața galantarului (fig. 94) reprezintă o clipă de curiozitate artistică întrerupînd forfota zilnică a străzii, o scurtă oprire pentru a privi în fugă o stampă și a se reîntoarce apoi la treburi. Negrul omului cu pălăria înaltă, roșul intens al fetiței, umbrele verzi și albastre ale cartoanelor se reliefează pe lumina care mîngîie brunul zidului, griul albastru al bătrînicei, albul roz al frumoasei tinere care se depărtează. Uneori prin contrast, alteori prin contopire, această lumină este într-adevăr o lumină spirituală; este clipa de fericită și naivă destindere în biata viață de fiecare zi.

Lectura (fig. 90), provenind dintr-o colecție particulară din Londra, ne transportă într-o lume mai rafinată și mai cultivată, dar totuși expresivă, sinceră, imediată, simplă, umană. Fiecare din modelele lui Daumier capătă, prin stilul lui, o atitudine de simplitate care este general umană, dar care ține, în același timp, de franchețea populară și de finețea aristocratică.

Jucătorii de șah (fig. 95) sînt, de asemenea, un miracol de atenție. Concepția expresivă a lui Daumier dezvăluie seriozitatea sa morală: toate luminile, toate nuanțele penumbrei vibrează de atenție. Tonurile sînt, ca întotdeauna, în penumbră. Fondul este brun și negru. Jucătorul văzut din față are o haină neagră și părul castaniu. Jucătorul văzut din spate are haine gri deschis, părul gri și carnația brun deschis. Masa este verde, piesele de șah brune și negre.

Pictorul în fața șevaletului (fig. 96) e executat cu o și mai mare libertate a tușei luminoase, fără ca aceasta să știrbească energia atitudinii și nici atenția acordată lucrării, care constituie aspectul constant al « certitudinii » lui Daumier.

Certitudinea, seriozitatea morală, atenția, tocmai acestea sînt aspectele variate ale capacității lui de a-și inventa motivul chiar în momentul cînd își creează imaginea.

Fiecare artist își creează motivul o dată cu forma; adeseori motivul este creat ca o variație pe o temă tradițională. Rare sînt geniile care să strămute creația de motive într-o lume cu totul nouă în raport cu tradiția cea mai apropiată — într-atît, încît să putem presupune că materia artei lor este un produs al formelor și nu o formă a materiei. Giorgione este unul dintre aceștia. Daumier, altul. Pe lîngă pictura romantică, care preferase, în locul temelor clasice, istoria sau legendele medievale, Daumier pare a nu fi avut motive de pictat: spălătorese, amatori de stampe, jucători, emigranți, oameni la teatru. Și totuși, dacă privim mai bine, el este singurul care a avut un motiv de pictat: ceilalți rămîn într-o zonă de cul-

tură, trecătoare, ca tot ce este cultură. Daumier, omul din popor, cu sănătatea lui, cu sinceritatea și forța pasiunii sale, trece dintr-o dată la uman, la universal, la ceea ce este deopotrivă actual și veșnic, cronică măruntă și poezie.

Couture i-a spus într-o zi cu dispreț lui Manet, elevul său :« Nu vei fi niciodată altceva decît un Daumier al epocii tale», fără a-și da seama că îi deschidea astfel porțile gloriei. Cézanne și Van Gogh s-au inspirat în mai multe rînduri din Daumier. Dar dincolo de influența personală pe care a exercitat-o, toată pictura modernă îi datorează lui Daumier pasul înainte cel mai greu și mai hotărîtor pentru cucerirea libertății picturale: adică alegerea unor motive în același timp actuale și eterne, și adoptarea, pentru figura omenească, cu o hotărîre mai dîrză decît am putut-o găsi la Corot, a formei picturale care, pînă atunci, rămăsese o specialitate a peisajului.

Într-o zi, simțindu-se descurajat de a face mereu caricaturi, Daumier a declarat: « Curînd vor fi treizeci de ani de cînd tot îmi închipui că o fac pe ultima». Pictura l-a făcut să părăsească caricatura, pe care publicul de altminteri nu o mai gusta: de aceea a fost scos de la *Charivari* între 1860 și 1863. Asta însemna mizeria. Dar și libertatea de a picta. Chiar atunci cînd a fost rechemat la *Charivari*, Daumier s-a ținut din ce în ce mai retras, părăsind Parisul și stabilindu-se la Valmondois, în așteptarea orbirii și a morții (1879). În singurătatea impusă de vîrsta și de schimbarea publicului, picta pentru el și pentru posteritate. Dacă, în tinerețe, luase viața pieptiș, așa cum nici un pictor pînă la el nu o mai făcuse, la bătrînețe a știut să sustragă munca sa de artist cerințelor vieții și a plătit acest act prin neînțelegerea tuturor celor din jur.

Există un ritm paralel în trecerea lui Daumier de la caricatură la pictură, de la succes la izolare, de la luptă la pace, de la viață la artă. Aspră și penibilă jertfa omului. Dar gloria artistului este, astăzi, cu atît mai mare.

CAPITOLUL VIII

COURBET

Nici un alt pictor din secolul al XIX-lea nu a fost, poate, mai detestat decît Courbet. Dar, sub diferitele înfățișări ale urii celei mai categorice, putem lesne percepe o anumită teamă și un oarecare respect, un fel de constatare a marii sale puteri. Într-adevăr, nici un alt artist nu a avut, pare-se, o mai mare influență — chiar și în regiunile cele mai îndepărtate ale Franței — nu numai în felul de a concepe arta picturii, dar și în literatură. Influența lui Courbet asupra realismului literar a fost foarte puternică. Valoarea socială a picturii ca o întoarcere spre popor, ca un strigăt de recunoaștere a revendicărilor populare a primit de la Courbet o pecete care nu s-a șters nici pînă azi.

Pe de altă parte, ura dezlănțuită care s-a abătut asupra lui Courbet era îndreptată mai degrabă împotriva omului decît împotriva picturii sale. Iar dacă la răspîndirea picturii lui Courbet a contribuit caracterul ei social, este neîndoios că atitudinea de profet a pictorului, și mai ales aderarea lui la Comună, au fost multă vreme un impediment în aprecierea obiectivă a picturii sale.

Ar fi fost firesc ca o dată cu trecerea anilor, să se domolească pasiunile politice, iar valoarea artistică a lui Courbet să fie universal recunoscută. Impresionismul ar fi de neconceput fără realismul lui Courbet. Manet, Renoir, Cézanne — pentru a cita doar pe cei mari — au tras multe învățăminte de pe urma experienței lui artistice. Ba mai mult, după război, reacția împotriva impresionismului, a post-impresionismului și a simbolismului, a avut loc în numele energiei plastice, a construcției prin volume, iar Courbet, împotriva tendințelor epocii lui, a fost net campionul plasticii și al volumelor. În zilele noastre Picasso este un adept convins al lui Courbet. Și totuși Courbet ne pare mult mai departe de felul nostru de a

simți decît unii dintre contemporanii lui, mult mai departe de noi decît Corot și Daumier, deși aceștia s-au născut înaintea lui. În 1929, cînd s-a făcut o mare expoziție cu operele lui Courbet la Petit-Palais, impresia generală a fost aceea de plictiseală, cea mai nenorocită din impresiile posibile. Astfel Courbet a fost înmormîntat pentru a doua oară.

Acest contrast care poate fi notat în destinul lui Courbet — ca om și ca artist — se repetă și se complică și în critica operelor sale.

« Dobitocul de marele pictor» care « a dat cu copita în geam» (Lemonnier), iată felul în care este înfățișată de obicei legătura lui cu arta. Baudelaire l-a numit « spirit sectar» și « distrugător al facultăților». Mérimée e de părere că nudurile sale sînt potrivite pentru canibalii din Noua Zeelandă. Castagnary, care a devenit cu timpul cel mai credincios dintre apărătorii săi, scrie în 1857: « Courbet își bate joc de sine însuși, de alții și de arta sa. Ca peisagist nu a întrezărit natura decît prin fereastra vreunui han » (înțepătură vizînd excesivele cantități de bere băute de Courbet). Prietenii săi admiteau că « realismul său nu era decît ignoranță». Silvestre vorbește despre «trivialitatea gusturilor sale», și despre «natura lui indolentă». « Neîncrederea lui, spunea el, îl scutește de chinurile imaginației. Numai mîndria îi este violentă: sufletul lui Narcis s-a cuibărit în el în cursul ultimei sale migrații. Se înfățișează mereu, cu voluptate, în tablourile lui și leșină de admirație în fața propriei sale opere.» Alții insistă asupra contrastelor caracterului său: Courbet se pretindea filozof și nu vedea decît suprafețele: oricare i-ar fi fost subiectul, nu picta decît naturi moarte: credea astfel că reprezintă realitatea, dar nu-i vedea decît aparența fizică; făcea pe naivul și avea șiretenia diplomatică a țăranilor; părea o stîncă și de fapt nu era decît un aluat moale; se fălea cu o putere de uriaș, dar era impresionabil ca o femeie.

Acordul între artist, prietenii și dușmanii lui nu se realiza decît asupra unui singur punct: Courbet își spunea maistru-pictor, pentru a sublinia astfel caracterul meșteșugăresc al picturii sale; și toți, în cor, admiteau că era un « muncitor puternic». « Courbet a fost, poate, unul dintre cei mai puternici meșteșugari ai picturii dintotdeauna», scrie Silvestre. Firește, acest elogiu subînțelegea o rezervă față de calitatea artistică a meșteșugarului.

Culmea — sau caricatura — tuturor acestor contraste ne este dată de impresia naivă a pictorilor din München, exprimată de Müntz: caracteristica lui Courbet era « de a privi natura cu ochii unui țăran și de a o picta ca un profesor». Dar nici omul-dobitoc care se suprapune meșteșugarului desăvîrșit și nici țăranul

adăugat profesorului nu dau un artist. Și cum nimeni nu pune azi la îndoială calitatea de artist a lui Courbet, trebuie să căutăm explicațiile în altă parte, dacă vrem să-l înțelegem.

Trebuie, în primul rînd, să-i determinăm idealul, deoarece, bineînțeles, Courbet a avut și el un ideal; l-a numit realism; l-a inventat ca o antiteză a idealului. Nu prea știe ce înseamnă îndoiala critică, și deci nu și-a dat seama că un ideal istoric determinat, ca acela pe care-l combătea, nu putea fi învins decît cu ajutorul unui ideal diferit și nu printr-o lipsă de ideal. Critica, cu excepția lui Proudhon, n-a fost mai clarvăzătoare decît Courbet. Proudhon însă a înțeles că «arta este... în același timp realistă și idealistă; iar Courbet și imitatorii lui nu sînt o excepție de la regulă» și că, dacă vreun pictor s-ar strădui să elimine fie realul, fie idealul, «ar înceta de îndată, și tocmai de aceea, să fie un artist». Din păcate, Proudhon a confundat idealul artistului cu idealul moralistului; i-a inspirat lui Courbet un ideal umanitar pe care artistul a crezut de cuviință să și-l însușească tardiv, dar care nu corespunde nici cu impulsurile sale primitive și nici cu ceea ce exista, în el, de adevărat artist.

Înainte de toate, se cuvine să amintim că «realismul», așa cum îl intuiește Courbet, era un element al romantismului și deci îi era anterior. În 1833, Laviron și Galbaccio scriau: «Actualitatea și tendința socială a artei sînt lucrurile de care ne îngrijim cel mai mult; apoi de adevărul reprezentării și de îndemînarea mai mult sau mai puțin mare a execuției materiale. Cerem artistului înainte de toate actualitate, pentru că vrem să înrîurească societatea și s-o îndemne pe calea progresului; îi cerem adevărul pentru că acesta trebuie să fie viu pentru a fi înțeles. Tot restul, repetăm, aparține domeniului utopiilor și abstracțiilor». Lăsîndu-i de o parte pe peisagiști, Decamps, de exemplu, încercase să realizeze acest program ideal. Dar Courbet a fost singurul care a dat impresia acestei realizări datorită atît caracterului exclusiv pe care a știut să-l dea idealului său, cît și a puternicei sale personalități. Aceasta se petrecea cam la cincisprezece ani după ce Laviron și Galbaccio formulaseră programul realismului, în momentul în care Revoluția din 1848 accentuase caracterul social al gîndirii și-i dăduse o valoare polemică împotriva celorlalte idealuri romantice: evul-mediu creștin, libertatea pasiunii, arta pentru artă, dandismul și alte mode asemănătoare.

Anumiți contemporani, Chesneau de pildă, au înțeles pe de altă parte că polemica împotriva «idealului» însemna de fapt, pentru Courbet, o polemică împotriva tradiției. Proudhon identificase prezența dușmanului atît în lagărul neoclasic cît

și în cel al romanticilor: nu vroia să-i deosebească. Ingres și discipolii lui, care erau la modă, se apărau în numele teoriei artei pentru artă, adică a frumuseții ideale. Pe de altă parte Delacroix, în căutarea libertății sale de imaginație, îi blestema pe pictorii realiști și identifica realismul cu iluzionismul. Corot și Daumier, de asemenea, se eliberaseră de neoclasicismul de tipul lui Ingres și de romantismul de tipul lui Delacroix; dar o făcuseră în chip instinctiv, fără polemică, primul stînd la o parte și expunînd numai peisaje, al doilea mulțumindu-se să-și publice caricaturile. Polemica i-a fost rezervată lui Courbet. Și în polemică, Courbet era favorizat atît de defectele sale cît și de marile sale calități.

Nu avea imaginație inventivă deși o avea pe cea creatoare. Nu simțea deci nevoia de a imagina prin intermediul amintirii sau al simțului regulilor sociale o compoziție susceptibilă de a fi reală. Avea nevoie de un model pentru a picta fie o figură omenească, fie un peisaj sau o natură moartă. Funcția imaginației sale creatoare consta doar în a reprezenta într-un anume fel ceea ce vedea. Marele merit al lui Courbet este de a se fi limitat să facă ceea ce putea: portretul a ceea ce vedea. Cum nu vedea nici îngerii din ceruri și nici eroii antichității sau ai evului mediu, a făcut pur și simplu portretul a ceea ce îl înconjura. S-a spus că a făcut portretul timpului său; se cuvine a face oarecari restricții. E vorba de timpul său, dar limitat la locurile și la clasele sociale pe care le cunoștea mai bine: țăranii și provincialii din Ornans și din satele din Franche-Comté, din Montpellier și din alte cîteva regiuni. Parisul, în care și-a petrecut o bună parte din viață, nu l-a interesat. Lumea lui Courbet este deci foarte restrînsă dar e cea pe care o iubește. Și datorită vanității sale organice, pretinde că nu există altă lume în afară de cea pe care o iubește. Îngustimea cîmpului său vizual și exclusivismul îl fac să acorde o importanță excesivă lumii sale. Înaintea lui, o scenă cu țărani era inspirată de curiozitatea pentru viața celor umili; această scenă se încadra în ceea ce purta numele de scenă de gen. Courbet a fost acela căruia i-a revenit rolul de-a atribui vieții de fiecare zi, sărăcăcioasă și provincială, o valoare eroică și deci să trateze o scenă de gen în spiritul cu care alții tratau o pînză istorică. Aceasta din punct de vedere material, în măsura în care îi picta pe țărani în mărime naturală, lucru rezervat pînă atunci numai eroilor din istorie, iar din punct de vedere moral, în măsura în care povestea viața țăranilor, conferindu-i o dimensiune epică. Vom vedea pînă la ce punct a reușit Courbet să facă acest lucru, dar, oricum, acesta îi era idealul.

Îngustimea lumii sale și insistența sau mai degrabă înfumurarea cu care o impunea Courbet drept unică lume a artei, au conferit producției sale picturale un caracter

polemic. Cu cît parizienii rafinați se scandalizau mai mult în fața a ceea ce le oferea acest muntean încăpățînat, cu atîta triumfa el în urma scandalului produs, confundîndu-și vanitatea cu conștiința mîndriei sale de artist. Pînă și prietenul și admiratorul său Proudhon făcea rezerve în acest sens: « Courbet se face iarăși apologetul orgoliului; prin asta se arată a fi întrutotul artist, dar un artist de mîna a doua; căci dacă ar fi înzestrat cu o sensibilitate superioară, ar simți, estetic vorbind, cît valorează modestia». El se prezenta deci ca un luptător de rînd, dar curajos, sfidînd tot ceea ce artiștii, criticii și publicul considerau a fi valorile sociale, morale și intelectuale ale tradiției. Dacă arta lui Courbet a suferit de acest exces de egotism, polemica sa a cîștigat.

Ignoranța lui Courbet provenea din incapacitatea sa de a se instrui. Făcuse studii mediocre într-un colegiu de provincie și nu citea mai nimic în afară de ceea ce se scria despre el. Revoluția din 1848, deși îl lăsase destul de rece, îi prilejuise un soi de inspirație socială și umanitară, dintre cele mai vagi, care nu putea servi drept bază niciunei acțiuni politice, dar care putea îndruma singurul lucru de care era în stare: pictura. Cu o credință îndîrjită, impermeabilă îndoielii, și-a însușit rolul de « salvator al lumii prin pictură». Ba mai rău! În timpul unor evenimente atît de importante ca războiul din 1870, căderea Imperiului și Comuna, s-a crezut în stare să mîntuiască Franța prin două scrisori adresate « Germanilor» și « artiștilor germani» și prin participarea sa la Comună: fapte care au avut drept urmare arestarea, exilul și moartea sa timpurie. Acestea au fost « consecințele fatale» pe care Champfleury le întrezărea încă din 1863 și care decurg din vanitatea sa nemăsurată și din faptul că omul trecea înaintea artistului. Courbet, omul, era un vizionar naiv, cumsecade, dar șiret ca un țăran, cu totul lipsit de simțul realității politice și sociale. Oricît de ciudat ni s-ar părea acest lucru, cînd e vorba de reprezentantul declarat al « realismului», aceasta ne îndeamnă să vedem ce putea fi cu adevărat fantezist în realismul său pictural.

În veleitățile sale de caricaturist ingenuitatea sa este atît de mare, încît distruge complet inteligența și arta. *Întoarcerea de la Conferință* vroia să fie o caricatură a preoților beți. Contrastul dintre veșmintele sacerdotale și atitudinile beților ar fi trebuit să stîrnească rîsul. Și, de fapt, Courbet a pictat în fundul tabloului un țăran care rîde privind acest cortegiu de preoți beți. Dar, fără voia lui Courbet, lucrurile se complică. Vulgaritatea atitudinilor și a tipurilor este atît de mare, încît depășește limitele între care rîsul se poate manifesta în mod liber. Intenția satirică este evidentă, dar nu-și atinge efectul, căci se întoarce împotriva ei însăși. Batjocura și ridicolul pe care pictorul vroia să le arunce asupra preoților se răsfrîng asupra lui.

Nu face o caricatură: se caricaturizează pe sine însuși. E un gen de ridicol care emană din diferite tablouri ale lui Courbet pictate cu intenții foarte serioase ca, de pildă *Întîlnirea* care, pentru vanitatea care impregnează tot tabloul și din cauza bărbii ascuțite purtate în mod ostentativ de pictor, a fost supranumită *Bună-ziua, domnule Courbet!*

Lipsa de imaginație inventivă și ignoranța iremediabilă a lui Courbet au contribuit la eficacitatea polemicii sale realiste împotriva neoclasicilor și romanticilor cel puțin tot atît ca și solidele sale calități. Aceste calități sînt dragostea lui naivă pentru natură (nud de femeie, pîrîu sub copaci), credința sa în valoarea artistică, morală, socială a lumii sale, restrînsă și provincială, dar apropiată de el, aparținîndu-i, și demnă de-un poem fiindcă era iubită de el. Idealul lui Courbet există deci, deși naiv și limitat, deși uneori neclar. Există deoarece este sincer, deoarece Courbet i-a închinat toată viața, și a fost răsplătit de el cu bucurii și dureri intense. Acest ideal a căpătat o mare valoare în istoria gustului, tocmai din cauza puterii excepționale cu care a fost realizat.

Forma lui Courbet, mai ales cea sub care reprezintă figura omenească, este, dintr-o aparentă contradicție, mult mai tradițională, mult mai puțin revoluționară decît conținutul. Să ne gîndim la masele cromatice ale lui Delacroix, la interpretarea peisagistică pe care o dă Corot figurii omenești, la luminile fulgerătoare ale lui Daumier. Courbet precizează formele mult mai mult decît Delacroix, Corot și Daumier; și, în ciuda netăgăduitelor sale calități de colorist, el continuă într-un anumit fel tradiția lui Gros și a lui Géricault, lucru pe care îl recunoaște în mod deschis. Această tradiție consta într-o educație manieristă cu tendință realistă; ceea ce însemna că, deși se inspira, cînd era vorba de desen, din gustul neoclasic, îl modificau și îl înviorau pentru a reprezenta realitatea. Ingres nu proceda altfel cînd își picta portretele. Caravaggio, de asemenea, într-un spirit revoluționar care-l amintește pe cel al lui Courbet, plecase de la manierism pentru a ajunge la realism. Și, în ciuda puterii realizărilor lor realiste, amîndoi, și Caravaggio și Courbet, au lăsat adesea să iasă la iveală educația lor manieristă căreia îi datorează acel gust al preciziei plastice care nu se acordă întotdeauna cu esența stilului lor.

Înainte de a ajunge la Paris, Courbet învățase meșteșugul picturii de la un oarecare Flajoulot, adept al principiilor lui David. La Paris el nu studiază nici Sena, nici cerul, ci picturile de la Luvru. Din acest punct de vedere, este cazul să-l apropiem de Corot. Cu ocazia primei sale călătorii la Roma, Corot, în ciuda principiilor sale

neoclasice, se descoperă pe sine însuși și în Forul roman și în fața podului de la Narni, dar uită să viziteze Capela Sixtină. Dimpotrivă, Courbet nu numai că lucrează la Luvru, dar face chiar «pastișe» după maeștrii vechi. În expoziția sa personală din 1855 își definește singur cîteva din tablourile sale drept «studii după venețieni, pastișă florentină, pastișă după flamanzi». Notați că ceea ce denumea el «pastișă» erau opere foarte personale. Ceea ce însemna că intenția sa explicită de a urma tradiția era, pentru el, mai puțin puternică decît impulsul personalității sale în fața naturii. Era mai realist în fapte decît în intenții. În programul acestei expoziții scria: «Am vrut, pur și simplu, să găsesc, în desăvîrșita cunoaștere a tradiției, sentimentul conștient și independent al propriei mele individualități. A ști pentru a putea, acesta mi-a fost gîndul». «Cunoașterea» tradiției era departe de a fi completă, dar aici este vorba de intenții. Ceea ce trebuie să notăm este că «a ști pentru a putea» este un program de medic sau de inginer, de vrăjitor, dacă vreți, dar nicidecum de artist. Acest «a ști» are un iz prea puternic de intelectualism pentru o creație a imaginației, și acest «a putea» aduce prea mult a muncă practică, a sete de dominație, pentru a se identifica cu creația imaginației. Courbet i-a studiat pe Franz Hals și pe Rembrandt, copiindu-le pînzele chiar într-o epocă înaintată a creației sale. Dar n-a atins niciodată libertatea lor creatoare tocmai pentru că era prea legat de «a ști» și pentru că era prea însetat de «a putea».

Dar critica contemporanilor lui Courbet nu cunoștea aceste subtilități. «Toți recunosc de îndată știința și vigoarea desenului și a culorii sale» (G. Kahn). Ceea ce publicul nu iartă, este tocmai originalitatea artistului, ceea ce apreciază imediat, este tocmai ceea ce există într-însul mai puțin creator. Valoarea personalității lui Courbet constă mai degrabă în acest ideal sectar care «jignea» pe toată lumea, decît în forma și culoarea sa, foarte savante, desigur, ba chiar și sensibile, dar mai puțin originale și create mai puțin spontan. Manet și impresioniștii îi sînt îndatorați lui Courbet pentru idealul său mult mai mult decît pentru forma sa. Tradiționalismul formei și revolta ideală au rămas, în arta lui Courbet, două elemente greu de împăcat, și care nu se împacă decît în momentele cele mai fericite ale inspirației sale. În celelalte momente, ai impresia unei anumite degradări a acelui tip de formă inventat pentru eroi și aplicat de el, în chip pedant, unor subiecte umile care ar fi cerut o formă cu totul deosebită. Comparați un țăran de-al lui Courbet cu un țăran de-al lui Cézanne și veți înțelege ce înseamnă contrastul sau armonia dintre formă și conținut. Acest contrast este răspunzător de acea impresie durabilă de prost gust pe care contemporanii și posteritatea o resimt în fața artei lui Courbet.

Formalismul abstract și tradiționalist al lui Courbet se datorește imaginației sale plastice. Imaginația plastică, se știe, departe de a se identifica cu imaginația artistică în general, poate duce departe de artă. Ea este, prin excelență, imaginația care sugerează văzului senzațiile pipăitului, care materializează, precizează, scoate în relief. De aceea ea extrage, oarecum, forma din viață, o face mai mult tipică decît individuală, transformă imaginația în mit. În sfîrșit, în manifestarea sa cea mai completă, ajunge la invenția mecanică. Dar acolo evidența este maximă, iar logica tot așa. Imaginația creatoare însă, impulsul artei au dispărut. De aceea toți marii artiști, chiar cînd rămîneau credincioși idealului lor plastic, au simțit nevoia de a-l corecta întrucîtva. Rafael a profitat de coloritul venețian. Michelangelo a găsit semnul vieții în mișcare. El, Courbet, l-a găsit în experiența sa de peisagist, în luminile, în transparențele sale. În operele sale cele mai bune, densitatea, greutatea, materialitatea obiectelor reprezentate capătă o viață interioară de la vibrația exterioară. Obiectul plastic devine ceea ce se cheamă « volum ». Courbet « a studiat mai ales volumul lucrurilor, mai curînd grosimea, decît subțirimea siluetelor pe straturile de aer transparent, densitatea mai curînd decît vioiciunea efectului » (Lemonnier). Acest « volum » este puntea aruncată între trecut și viitor, care-l îndepărtează de gustul lui David și al lui Géricault pentru a ajunge la pragul gustului lui Cézanne.

Volumul este unul din elementele esențiale ale artei lui Courbet, unde se întîlnesc știința sa tehnică și atașamentul față de aspectul fizic al realității. Dorința lui de a pune totul în evidență îl determină să nu-și construiască decît arareori tablourile în adîncime. Simte nevoia să-și vadă imaginile ieșind din suprafața tabloului, să vadă formele întinzîndu-se la suprafață, chiar cînd sînt corpolente, și asta dintr-o dorință de a le pune în evidență: ba mai mult, fiecare membru al formelor sale vrea să se impună viziunii. În general, « bucata », chiar cînd este insistent individualizată, se acordă cu ansamblul, face parte din ansamblu; dar în momentele proaste, ea predomină, și acest lucru dezechilibrează compoziția. Oricum, dispunerea pe suprafață a « bucăților » și insistența lor dau compozițiilor lui Courbet acel caracter de « marchetărie » pe care i-l reproșa Delacroix.

Pe de altă parte, volumul lui Courbet dobîndește o valoare cu totul deosebită datorită execuției. Încă din 1859, Zacharie Astruc înțelegea că forma lui Courbet se opunea formei zise ideale, nu atît pentru că era vulgară, dar din cauza caracterului particular al execuției sale. Îi plăcea să-l vadă pictînd pe Courbet. « Ușurința, siguranța, fermitatea pensulei care aleargă pe tablou în fiecare clipă, pentru a da o

intonație mai justă și mai susținută, precizînd fiece tușă cu o uimitoare siguranță a viziunii, e un spectacol foarte interesant, care te lămurește asupra caracterului însuși al omului.»

Pentru a explica în ce constă această formă care nu-și găsește justificarea în nici un ideal geometric sau de perspectivă, ci numai într-o calitate particulară de execuție, trebuie să transformăm mitul numărului într-un mit al energiei. Și tocmai energia sau vitalitatea tușei este ceea ce imprimă vibrația poetică oricărei «materii» aparținînd lui Courbet.

Atît interpretarea plasticii ca volum cît și felul de a executa forma ne sugerează că forma, pentru Courbet, era coloritul, cel puțin în momentele lui cele mai fericite. A reprezentat totuși o reacție împotriva colorismului, a plăcerii găsite în coloritul variat și strălucitor, a intensității fiecărei culori luate în parte, mișcare determinată de romantism. Această reacție a plăcut celor mai avansați critici: «Domnul Courbet nu abuzează de sonoritatea tonurilor... Impresia lăsată de tablourile sale va fi cu atît mai durabilă... Gama domnului Courbet este liniștită, impunătoare și calmă» (Champfleury). Aceasta este o latură nouă și neașteptată a caracterului lui Courbet. Tradiția estetică ar fi vrut ca partea cea mai senzuală a picturii să fie culoarea. Ei bine, acest provincial senzual, acest om neglijent în îmbrăcăminte, este, în ceea ce privește coloritul, de o impecabilă austeritate. Îi place culoarea, intuiește o viață intensă în transparența penumbrelor și, totuși, respectă culoarea mai mult și mai bine decît forma plastică. Se servește de formă pentru «a putea» picta; și servește culoarea pentru că o iubește. Sensibilitatea sa de colorist, foarte puternică, este totuși limitată. De aceea nu folosește bogata experiență a unui Delacroix, nu înțelege posibilitățile luminii în culoare. Cînd vrea să picteze în aer liber își limpezește paleta, ceea ce-l duce la greșelile din *Întîlnirea*, de pildă. Procedeul său atinge clarul prin obscur, după exemplul lui Corot; dar Courbet insistă asupra tonurilor întunecate, obținînd o bogăție a tonurilor cu atît mai mare cu cît sînt mai închise. Pentru Courbet, culoarea este o clipă de concentrare intimă. De aceea culoarea sa e de o bogăție pe care artistul o maschează, neacceptînd decît cu multă socoteală o forță care vrea să se impună, deși abia se arată. Dar nu-și pierde nimic din materialitatea ei tangibilă. Courbet se preocupă mult mai mult de «pasta» culorii și simte, înaintea tuturor pictorilor secolului al XX-lea, eficacitatea efectelor care provin din strălucirea materiei colorante. Se știe că un ton se reflectă cu mai multă intensitate dacă provine dintr-o materie colorantă gros așternută decît dacă provine dintr-un glasiu. Pentru a accentua grosimea stratului, Courbet

înlocuiește pensula prin cuțitul paletei. Repeziciunea și îndemînarea mîinii sale îi permit să trateze materia groasă cu ușurința unei tușe de pensulă dintre cele mai fine. Astfel realizează el transparențele luminilor în penumbră, nu prin glasiuri, ci prin raportul tușelor grase între ele. Obține deci, fie numai în surdină, sinteza luminilor din diferite culori în locul amestecului de materii colorante. Și această sinteză e cea care atinge cu aripa poeziei cel mai material dintre volumele sale.

Courbet s-a născut în 1819 la Ornans. A murit în exil, în Elveția, în 1877. La douăzeci și trei de ani era stăpîn pe elementele esențiale ale stilului său. În 1842 pictează tabloul *Courbet cu un cîine negru* de la Petit-Palais din Paris. Cu aceleași elemente, dar cu mai mult elan, pictează în 1846 un alt autoportret, cel cunoscut sub numele de *Omul cu pipa* (fig. 98). Fondul, de un roșu stins, hainele cenușii, cămașa albă cu umbre de un verde-gri, părul și barba negre, încadrează o față roșie cu umbre măslinii, demnă de Tițian. Volumul bustului este masiv, liniile feței de o grație nespusă. Această grație care se răspîndește în tonurile sumbre, care mîngîie cu neliniște parcă forma ce țîșnește din umbre adînci, adaugă voluptate acestei imagini « fericită și șireată care visează și pare a dormi în mijlocul norilor ce ies din pipa bine îndesată» (Silvestre). Imaginația plastică oferă o bază de certitudine grației picturale, voluptatea realistă este un accent în visul romantic, narcisismul lui Courbet își găsește perfecta sa realizare lirică. În fața acestui tablou, îți vine în minte amintirea marilor înaintași: Caravaggio pentru concepția picturală, Velázquez pentru energie, Giorgione pentru visare. Este poate opera în care realismul lui Courbet este cel mai transcendental. Mai tîrziu, va picta opere de o mai mare importanță, iar din punct de vedere pictural mai bogate, dar nici una mai frumoasă. Și n-avea decît douăzeci și șapte de ani.

Tocmai datorită narcisismului său, autoportretele lui Courbet sînt adesea capodopere. Cînd reprezenta alte personaje, entuziasmul pictorului pentru modelul său era mult mai mic. Portretul lui Baudelaire (muzeul din Montpellier) nu este decît un pretext pentru a picta contraste de lumină și de umbră, transparențele luminii, pentru a compune o imagine în sînul atmosferei și printre obiecte. Motivul sentimental nu depășește scena de gen.

Portretul lui Hector Berlioz, din 1850 (fig. 99) este mai tradițional prin maniera în care se inserează în spațiu și prin gradațiile de lumini și de umbre ale feței. Nefiind distras de problemele de lumină și de umbră, Courbet se interesează mai

mult de viața modelului său; frumoase penumbre în ochi și în toată imaginea exprimă severitatea unei meditații.

La 20 noiembrie 1849, Courbet scria unui prieten: «Luasem o trăsură; mă duceam la castelul Saint-Denis, lîngă Maizières. Mă opresc pentru a mă uita la doi oameni care spărgeau pietre pe drum. E rar să întîlnești o mai completă imagine a sărăciei». Invită pe cei doi săraci în atelierul său și compune tabloul *Spărgătorii de piatră* (fig. 97). « Totul se petrece în plin soare, la marginea unui șanț. Aceste personaje se desprind de pe versantul înverzit al unui munte mare care umple pînza și pe care fuge umbra norilor; doar în colțul din dreapta muntele înclinat lasă să se întrezărească un colțișor de cer albastru. N-am inventat nimic, dragă prietene, în fiecare zi, mergînd la plimbare, vedeam aceste personaje. De altfel, cînd faci această meserie, așa ajungi».

Revoluția din 1848 a contribuit, fără îndoială, la sporirea interesului lui Courbet pentru expresia desăvîrșită a mizeriei. Dar intenția pictorului nu era să protesteze: nu găsim nici un accent politic. Găsim interes pentru oropsiți, o simpatie umană. Însă în execuția insistentă și precisă, mizeria, bătrînețea gîrbovită sub povara soartei, tinerețea fără speranțe sînt foarte evidente. Astfel s-a văzut că pictorul « ridicase, fără voia lui, subliniind doar o nedreptate, problema socială» (D'Ideville).

Problema constă în a determina dacă simpatia umană dăinuie în tablou, dacă evidența mizeriei nu este mai degrabă o demonstrație, o afirmație sau chiar satisfacerea unei curiozități. Tabloul depășește o scenă de gen care dă mai multă satisfacție curiozității decît artei. Dar nu în întregime. Atitudinea tînărului, rupturile cămășii, oala cu mîncare sînt demne de o scenă de gen. Totuși, înfățișarea bătrînului are o monumentalitate care îl sustrage tuturor caracteristicilor unei scene de gen. Acest caracter monumental, și numai el, împiedică imaginea bătrînului de a fi o simplă demonstrație retorică a mizeriei. Mantz i-a reproșat lui Courbet că această figură în loc să acționeze se arată doar. Fără îndoială că mișcarea tînărului este mai firească. Mișcarea bătrînului însă este mai artistică tocmai pentru că o prezentare ideală este substituită reprezentării naturale. Fiecare din elementele trupului bătrînului se raportează la o suprafață, care este percepută în valoarea ei plastică. Gestul său e static, tocmai pentru a-i accentua evidența plastică, deși dobîndește viață grație efectului de lumină și de umbră. Monumentalitatea sa provine de la rigoarea sintezei plastice. Bătrînul este în raport cu umbrele muntelui, dar complet izolat de pietre, de oală, de tînăr. Această ultimă parte reprezintă de fapt rămășițele scenei de gen sau ale demonstrației sociale, din care se desprinde momentul de artă autentică, personificat de imaginea bătrînului.

Înmormîntarea de la Ornans, începută și ea spre sfîrșitul lui 1849, nu-și găsește originea într-o impresie umană ca *Spărgătorii de piatră*. Își datorează însă calitatea neasemuitei îndemînări a execuției. Transparențe minunate în peisaj, tonuri roșii, albe și albastru deschis îmbogățesc scena. Compoziția se explică atunci cînd ne amintim de micimea atelierului lui Courbet în care artistul n-avea « recul », astfel încît era obligat, spunea el, să « lucreze pe orbecăite ». De unde acea îngrămădire, în prim plan, de portrete ciudate, de o valoare mai mult polemică decît artistică, interesul pe care-l suscită caracterizarea acestor munteni vînjoși cu pielea aspră, chiar și din punct de vedere moral. Expresia durerii femeilor, atît de mult lăudată, este mai curînd o expresie de manieră. Admirăm totuși nenumărate inovații picturale.

Scandalul provocat de *Spărgătorii de piatră* și de *Înmormîntare* l-a îndemnat pe Courbet să atenueze, în 1851, sfidarea sa față de gustul publicului, și să-și picteze surorile într-un peisaj care-i era drag. Rezultatul a fost *Domnișoare de la țară* (fig. 104), una din operele sale cele mai fericite. Tonul care domină în peisaj este verde-galben, cu stînci gri-galbene. Cerul este verde-albastru. Fetița e îmbrăcată în haine gri-albastre, cu un șorț roșu. Cele trei fete sînt în roz, alb și galben. Cîinele este alb și negru. Materia cromatică este minunată, catifelată, prețioasă, demnă de Vermeer. Cei doi boi însă nu sînt reușiți. Restul compoziției este excelent. Imaginile sînt izolate pe fond, dar grația culorii este suficientă pentru a realiza raportul dintre ele. Conturul fețelor amintește de imaginile populare; știința execuției suprimă însă efectul popular. Masele peisajului sînt pline de volum; și totuși sînt dispuse în așa fel încît să creeze spațiu. Totul este încremenit și static, ceea ce produce un efect evident. Nici un exces de program realist: realitatea nu este decît un pretext pentru a determina formele accidentale.

Atelierul (fig. 100) aflat la Muzeul Luvru din 1855, este opera cea mai complexă și, din punct de vedere pictural, cea mai reușită a lui Courbet. Tabloul vrea să fie o evocare a vieții sale după 1848: în centru se află însuși pictorul, pictînd un peisaj, în prezența modelului său nud, în stînga tabloului boema Parisului, la dreapta — prietenii săi. Orgoliul liric, amintirile sentimentale, deplina satisfacție de sine dau scenei o căldură atît de naivă, o bună credință atît de evidentă încît nu cade în ridicol. Și în această operă, execuția magistrală salvează concepția care, în sine, ar putea stîrni rîsul. Contrar celor ce s-au spus, există în acest tablou unitate picturală, unitate de compoziție, de atmosferă, de culoare. Compoziția descrie un semicerc în jurul imaginii lui Courbet. Unitatea atmosferei, grea și caldă, nu este întreruptă decît de tonurile prea crude ale tabloului pe care îl pictează Courbet. Unitatea culorii

se bazează pe brun, pe care se grefează culorile cele mai variate. Peretele din fund este prin el însuși o capodoperă unde nuanțele de roz, albastru deschis, brun sînt de o delicateță neasemuită. Nudul este unul din cele mai bune pictate de Courbet, deși executat după o fotografie. Este în întregime realizat din volume de lumini și de umbre. Pe jos, hainele roz reprezintă o desăvîrșită natură moartă. Portretele sînt făcute după cîteva opere anterioare ale lui Courbet. Este deci vorba de o pictură din memorie, de o adevărată viziune în care dorința de realism nu contează. Dimpotrivă, este clar că artistul reușește mai bine cînd se ține la oarecare distanță de realitate și se sărbătorește cu căldură pe sine însuși. Imaginile pe care le reprezintă rămîn adesea izolate din cauza evidenței lor prea agresive, iar atmosfera densă leagă ansamblul, ca un element autonom. De aci un contrast între unitatea efectului și izolarea imaginilor care nu este lipsit de grație.

Fie înainte, fie după 1855, Courbet a creat și alte tablouri și compoziții de aceeași valoare artistică. De pildă *Blonda adormită* (fig. 106) în care desfășurarea planurilor de carnație are o extraordinară forță plastică și în care putem constata o anumită concentrare a atenției artistului asupra formei degajate de prea multe asociații cu obiecte aparținînd realității.

Courbet era, din punct de vedere senzual, un om sănătos și normal, înclinat, deci, spre visarea unor purități necunoscute. *Visul unei fete tinere*, din 1844, (fig. 101) face impresia unui basm. Pădurea, somnul, hamacul sugerează o viziune fantastică. Dar atenția dată de pictor formelor pline și înfloritoare ale tinerei fete ne readuce spre realitate și dă basmului o solidă bază pămîntească. Conturele, totuși, rămîn puțin manieriste.

Dimpotrivă, nu mai există nici o manieră în grația excepțională care se degajă din *Doamna din Frankfurt*, pictată în 1858, (fig. 103). Albul carnației și al veșmintelor apare fantomatic pe verdele-albastrul-griul peisajului, unde se reflectă portocaliul soarelui care apune. Seducția care l-a cuprins pe Courbet în fața acestei opulențe burgheze, acestei liniști simple și distinse, i-a inspirat o capodoperă. Visătorul Courbet l-a învins pe realistul Courbet, reducînd realismul la funcțiunea unei frîne care, limitînd visul, îl intensifică. Alte opere ale lui Courbet, mai celebre, *Înmormîntarea* de pildă, sînt mai puțin izbutite.

Voluminoasa *Mère Grégoire*, care datează din 1860, l-a inspirat de asemenea pe Courbet. Vulgaritatea imaginii este salvată de bucuria însăși a acestei vulgarități, de bonomia populară cu care a fost privită, de vioiciunea măsurată și nuanțată cu care a fost pictată.

Totuși, după 1855 găsim mai rar opere de artă printre pînzele lui Courbet reprezentînd figuri omenești. Între 1859 și 1861, concesiile făcute de Courbet gustului public se multiplică. Castagnary se bucură de faptul că artistul și-a părăsit vînjoasele nuduri populare pentru a se dedica eleganței nudurilor parisiene. În 1865, la Trouville, Courbet a obținut chiar și unele succese mondene care au fost urmate de succese în vînzarea tablourilor. Courbet își pierde capul. Apostolul realismului și al democrației o ia înaintea pictorului. În 1861 artistul afirmă la congresul de la Anvers: « Conchizînd negarea idealului și tot ce decurge dintr-însul, ajung la deplina emancipare a individului și în cele din urmă la democrație ». În același an deschide o școală la Paris, alegînd, drept prim model, un bou. Vreo patruzeci de tineri părăsesc Școala de bele-arte pentru a-l urma. În același timp, gustul pentru finisare, îndemînare, virtuozitate înăbușă la Courbet impulsul realului. În zadar îl invită Mantz să reia contactul cu natura. Champfleury își dă seama că « ajungînd la convingerea intimă a declinului mijloacelor sale de execuție, Courbet încearcă să-și revină prin cîteva teme zgomotoase ». Și adaugă, melancolic, într-o notă care n-a fost publicată decît după moartea sa: « Natura l-a înarmat pentru douăzeci de ani de luptă, nu pentru mai mult ».

În 1866, în fața operelor lui Courbet, publicul se arată binevoitor și, din păcate, indiferent ! Zola îl acuză de a fi « trecut de partea dușmanului ». Este « un spirit puternic, care a fost admirat tocmai în ziua în care a pierdut ceva din puterea lui ». În același an Courbet expune *Femeia cu papagalul* (fig. 107), una din cele mai mari prostii pe care le-a comis. Fața și cearșaful sînt niște frumoase piese de pictură, dar imaginația plastică atinge o exhibiție atît de precisă și de voită, încît rezultatul, departe de a fi artă, nu este decît un erotism preparat la rece. Nu a avut mai mult succes nici cu propaganda anticlericală : am văzut aceasta în legătură cu *Întoarcerea de la Conferință* pictată în 1863 .

Pentru a regăsi dezinteresarea practică, emoția, libertatea necesară producerii unei opere de artă, Courbet a trebuit să se adreseze pămîntului, cerului, mării, peisajului și naturii moarte. Prieteni, dușmani, toți sînt de acord : Courbet a fost un mare peisagist. Au fost totuși unii care se plîngeau că nu înfrumusețea natura. Dar de la succesul lui Constable încoace, de la Huet, Rousseau și ceilalți peisagiști din 1830, armele « idealiste » folosite pentru a judeca valoarea unui peisaj fuseseră tocite. Toți s-au încrezut în Courbet și în realismul său : un copac, o stîncă nu trezeau aceleași susceptibilități sociale ca un spărgător de pietre sau ca un nud prea

gras. Toți s-au lăsat convinși, adică au recunoscut frumusețea coloritului și uimitoarea execuție a luminilor și a umbrelor. Cred, totuși, că nimeni n-a indicat felul în care simțea Courbet peisajele și ce anume alegea el din natură. A spune că nu alegea pentru că nu alegea frumosul ideal este o eroare: fiecare din peisajele sale are un stil extrem de omogen. Courbet se lăuda că nu alege, dar aceasta însemna numai că alegerea sa se datora pasiunii și nu conștiinței sale.

Francis Wey l-a auzit pe Courbet spunîndu-i: « Priviți puțin acolo, la ceea ce am făcut», și și-a dat seama că erau niște vreascuri. « N-aveam nevoie să știu ce era, spuse atunci Courbet: am făcut ce am văzut, fără să-mi dau seama. S-a sculat, s-a dat puțin înapoi, apoi: Ia te uită ! adevărat, erau niște vreascuri. » Și Wey adăuga: « Pot să jur că era sincer, căci sînt, de felul meu, tot atît de muntean ca și el». Iată deci prima alegere a lui Courbet: aparența lucrurilor mai curînd decît faptul că aceste lucruri ale naturii sînt niște vreascuri.

După ce ai ales aparența, mai trebuie să alegi și din această aparență. Grosimea, volumul și celelalte modalități ale viziunii lui Courbet, pe care le-am indicat pentru figurile sale, sînt aceleași și în peisaje. Trebuie totuși să notăm că transparențele de lumini și de umbre sînt mult mai necesare pentru o pădurice decît pentru un *Spărgătorii de piatră*, și că, în consecință, motivul exterior îl obligă pe Courbet să caute dincolo de imaginația lui plastică, mult mai mult cînd pictează un peisaj, decît atunci cînd pictează o figură.

Am mai vorbit despre narcisismul lui Courbet care-l împiedica să se intereseze cu destul lirism de alte personaje. Dimpotrivă, natura, stîncile, pădurile, pîraiele din Franche-Comté, marea de la Palavas sau de la Trouville erau ale lui, reflectau « frumosul său suflet» și trezeau într-însul un entuziasm fără margini. Iată rădăcina cea mai intimă a capodoperelor sale în materie de peisaj.

Pîrîul acoperit numit de asemenea *Pîrîul cu puț negru* (fig. 105), expus în 1867, reprezintă una din clipele cele mai fericite ale lui Courbet. Gama este limitată. Copacii sînt de un verde care devine gri în umbră, apele sînt gri cu umbre cafenii, cerul gri deschis cu cîteva zone de albastru deschis. Toată viața tabloului este dată de gradații, de reflexe, de transparențe. Există un soi de pulverizare magică a atmosferei care te cufundă în extaz. În cea mai mică piatră afli un sentiment de măreție, de certitudine, de veșnicie: este reprezentarea maiestății naturii, a măreției liniștii.

Este foarte nimerit să comparăm această capodoperă oarecum sumbră cu o pînză celebră, dar foarte superficială, *Adăpostul căprioarelor* (fig. 102). Datează din 1866,

este deci contemporană cu prima. Și Courbet i-a acordat desigur mai multă grijă. Dar această grijă nu duce la o victorie tehnică, nu duce la extaz. Culoarea se limpezește, își pierde valoarea tonală, finisajul este excesiv, lucrurile au mai puțină atmosferă, rezervă, intimitate. Îndemînarea tușei și energia luminii sînt excepționale. Dar la tabloul cu căprioare imaginația plastică a cucerit totul, astfel încît nu mai există contopire, iar zonele dintre stînci și copaci sînt prea puțin autonome pentru efectul de ansamblu. Oricum, această eroare, deși de același tip, este mult mai puțin gravă decît cea din *Femeia cu papagalul*.

În pădure, care figurează la Tate Gallery, este o pictură în care frumusețea, monumentalitatea și demnitatea viziunii sînt remarcabile. Găsim însă aici un iluzionism care face pînza prozaică: s-ar părea că artistul te invită să intri în pădure pentru a te desfăta la umbra și în răcoarea ei umedă. Contemplarea nu este deci suficient de detașată.

Nevoia de volum și de greutate, care este înnăscută în imaginația lui Courbet, i-a sugerat valoarea stîncilor din provincia lui.

A pus de asemenea în opoziție soliditatea unei stînci și întinderea mării, la Étretat de pildă, într-o temă care avea să devină un « loc comun » al impresionismului. Printre diferitele replici ale temei din Étretat, cea care se află la muzeul din Cleveland este deosebit de bine reușită.

În fața mării, Courbet a întrezărit posibilitatea de a-și limpezi paleta fără să lipsească luminile de sprijinul lor tonal, dar intensificînd fiecare culoare. Cu cît a fost mai puțin sclavul temei, cu atît și-a concentrat mai mult atenția asupra luminilor mării și ale cerului și tabloul a reușit mai bine. *Marea liniștită*, din 1869, aflată la Metropolitan Museum, este o capodoperă. Plaja din primul plan este de un gri-violet cele două bărci brune, apa de un galben-roz, marea verde, cerul de un gri luminos sau întunecat, cu numai o urmă de albastru. Dar aceste cîteva tușe de culoare sînt suficiente pentru a da viață viziunii. Orizontul este imens. Marea și cerul gigantici. Dar Courbet se simte un uriaș și el. Bărcile pot fi niște puncte neînsemnate: cel care vede lucrurile în felul acesta este un uriaș. Nimeni, în secolul al XIX-lea, nici chiar Delacroix, nu simțise în fața mării o forță atît de grandioasă, o forță atît de eroică. Marea liniștită l-a inspirat pe Courbet și în alte pînze și cu tot atîta succes (fig. 108).

Valul și alte marine dramatice nu sînt decît contingențe alături de caracterul epic al *Mării liniștite*.

Tablourile cu flori și cu fructe dezvăluie un alt aspect al poeziei lui Courbet, mai modest, mai senzual, și totuși autentic. Căci, această senzualitate se exaltă și conferă

un caracter de monumentalitate care nu pierde viață, ci pătrunde în materie prin chiar volumul culorii.

Unul din tablourile cu fructe a fost pictat în 1871, anul în care Courbet a fost închis. Supunerea sa senină față de valorile plastice și picturale ale temei sînt o dovadă grăitoare a sănătății morale și a vitalității de neînvins a artistului, chiar în momentele în care se simțea atît de nenorocit.

Flori la picioarele unui copac (Fig. 109) datînd din 1863 este una din mărturiile cele mai evidente ale capacității lui Courbet de a transforma viziunea naturii într-un vis feeric, de a pleca de la o intenție realistă pentru a ajunge la bucuria imaginației.

Și totuși, impresia pe care o lasă Courbet celor care încearcă să-l înțeleagă este aceea a unui artist posedînd un ideal cu atît mai perfect cu cît vine mai în contact cu pămîntul și, mai exact, cu pămîntul său, pe care-l simte și-l iubește. El o idealizează pe *Mère Grégoire* și materializează *Femeia cu papagalul*. Idealizează cîteva mere rotunde, peretele atelierului său, propria înfățișare, dar materializează figurile de preoți și chiar pe Bruyas *, care i-a fost prieten și mecena. Un atașament senzual îi este necesar pentru a se putea detașa de temă cu o imaginație care e ingenuă și totodată sentimentală. Dacă îi lipsește atașamentul senzual, se lasă dus de îndemînarea sa cu o adevărată frigiditate spirituală. Și arta nu mai țîșnește. Aceasta este limita și aceasta este forța lui Courbet. Cu cît mai strictă îi este limita, cu atît mai neînfrînată îi este puterea.

---

* *Alfred Bruyas* (1821—1877) colecționar de artă, i-a susținut materialicește pe numeroși artiști, printre care și pe Courbet, care îl pictează în tabloul „Întîlnirea". O colecție Bruyas se află la Muzeul din Montpellier. *(N.R.)*

BIBLIOGRAFIE(*)

Printre lucrările de ansamblu putem cita: André Michel et Alfred de Lostalot, *L'Art du XIXe siècle. L'École française*; André Fontainas, *Histoire de la Peinture française au XIXe siècle*, 1906; A. Fontainas et L. Vauxcelles, *Histoire de l'Art français de la révolution à nos jours*; Léon Rosenthal, *Du romantisme au réalisme*, 1914; Henri Focillon, *La Peinture au XIXe siècle*, 1927—28, 2 vol.; Julius Meier-Graefe, *Entwicklungs-Geschichte der Modernen Kunst*, 1920, 3 vol.; Karl Scheffler, *Geschichte der Europäischen Malerei;* Max Deri, *Die Malerei im XIX Jahrhundert*, 1923.

I. GOYA

Lucrări principale: Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, 1857; Fr. Zapater y Gomez, *Noticias Biográficas*, 1868; Albert-F. Calvert, *Goya*, 1908; Pierre d'Achiardi, *Les dessins de Goya*. 1908; A. de Beruete y Moret, *Goya*, 1917—1919, 3 vol.; A. L. Mayer, *Goya*, 1923; F.-J. Sanchez Canton, *Goya*, 1930. Alte izvoare: Louis Viardot, *Les Musées d'Espagne*, 1843; Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, 1845; Laurent Matheron, 1858; Gustave Brunet, *Études sur F.Goya*, 1865; Charles Yriarte, 1867; Paul Lefort, 1877; Comte de La Vinaza, 1887; W. Rothenstein, 1900; Paul Lafond, 1902; W. von Loga, 1903; Richard Muther, 1904; Loth Brieger, 1912; W. E. B. Starkweather, 1916; Jean Tild, 1921; Jean Cassou («L'Art et les Artistes», 1926); H. Guerlin, 1927; P. Frédérix, 1928; Eugenio d'Ors, *L'Art de Goya*, 1928; François Fosca, 1931; Jean d'Elbée, *Le sourd et le muet*, 1931; Charles Terrasse, 1931. Vezi de asemenea: Menendez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. VI, ed. a III-a, 1923; J. J. Bertrand, *Cervantes et le romantisme allemand*, 1914.

II. CONSTABLE

Lucrări fundamentale: C. R. Leslie, *Memoirs of the life of John Constable* (Ed. I, 1845; ediția a II-a îmbogățită de A. Shirley, Londra 1937; traducerea franceză de Léon Bazalgette, avînd multe date cu privire la legăturile lui Constable cu Franța; 1905). *Various subjects of Landscape, characteristic of English*

* Nu dăm aici o bibliografie completă. Ne mulțumim să indicăm izvoarele cele mai importante de care ne-am folosit în text.

Scenery, from pictures painted by John Constable, 1830; Augustin Rischgitz, *Drawings by J.C.*, s.d.; Ch. Holmes, *C.* 1902; E. V. Lucas, *J.C.*, 1924; A. Fontainas, *C.*, 1926; J, Ruskin, *Modern Painters*, vol. I și III; W. Bürger, *L'école anglaise*, 1871; E. Chesneau, *Peinture anglaise*; R. H. Wilenski, *English Painting*, 1933; Roger Fry, *British Painting*; Ch. Hussey, *The Picturesque*, 1927; D. S. Mac Coll (în «Burlington Magazine», 1912, XX, p. 267 și urm.); *Centenary Exhibition of paintings and water-colours by John Constable*, 1937. III. Catalog, Tate Gallery.

Despre Bonington vezi A. Dubuisson, R.P.B., 1924.

III. DAVID

Monografii: E.-J. Delecluze, *Louis David, son école et son temps*, 1855; J. L. Jules David, 1880—1882, 2 vol.; Ch. Saunier, 1903; L. Rosenthal, 1905; R. Cantinelli, 1930; Fr. Benoit, *L'Art français sous la révolution et l'empire*, 1897; Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature . . . de l'imitation dans les Beaux-Arts*, 1823; Emeric-David, *Recherches sur l'art statuaire*, 1805; F.P.G. Guizot, *Essai sur . . . les Beaux-Arts*, 1816; Stendhal, *Salons de 1824 et 1827* (Mélanges d'Art, 1932). Despre A. Thiers, critic de artă: Gazette des Beaux-Arts, 1873, I, p. 295 și următoarele. L. Vitet, *Etudes sur les Beaux-Arts*, 1845; E. Delacroix. *Journal*, vol. I, p. 240; Henri Jouin, *David d'Angers*, 1878; Thoré, *Le Salon de 1846;* Louis Courajod, *Leçons*, III, 1903; P. Dorbec (în «Gazette des Beaux-Arts», 1907, I., p. 306 și următoarele); Ch. Saunier (în «Gazette des Beaux-Arts», 1913, p. 271 și următoarele); *Exposition David et ses élèves*, Catalog, 1913.

IV. INGRES

Lucrări principale: Baudelaire, *L'Art romantique* (Ingres), 1855; Th. Silvestre, *Les artistes français*, 1856; Ernest Chesneau, *Les chefs d'école*, 1862; Henri Delaborde, *Ingres*, 1870; Amaury-Duval *L'Atelier d'Ingres*, 1878; H. Lapauze, *Les dessins de J.-A.-D. Ingres du Musée de Montauban*, 1901 și *Ingres*, 1911. Alte izvoare: X. Doudan, Scrisoarea din 23 februarie 1842 în *Lettres*, I.; Delecluze, *David*, 1855; Th. Gautier, *Beaux-Arts en Europe*, I, 1855; Ch. Lenormant, *Beaux-Arts et Voyages*, 1861; Olivier Merson, *Ingres*, 1867; Ch. Blanc, *Ingres*, 1870; R. Balze, *Ingres*, 1880; L. Jannot, *Opinion*, 1887; André Michel, *Notes sur l'art moderne*, 1896; T. de Wyzewa, *Ingres*, 1907; Ch. Morice (în «Mercure de France», 1911); G. Lecomte (în «Correspondant», 25 avril 1911); R. de la Sizeranne (în la «Revue des Deux Mondes», 15 mai 1911); J.-E. Blanche, *De David à Degas*, 1919; J. Gasquet (în «L'Amour de L'Art», 1920); Renaissance, mai 1921; Collins Baker (în «Burlington Magazine», XXIX, 1921); Fröhlich-Bum, *Ingres*, 1924; Clive Bell (în «Burlington Magazine», 1926); F. F. Bouisset (în «La Renaissance», sept. 1927); J.-G. Goulinat (în «Art et Artistes», 1927—28); L. Hourticq, *Ingres*, 1928; J. Fouquet, *Ingres*, 1930; A. Lhote, *La peinture*, 1933; Grappe (în «L'Art Vivant», mai 1934).

V. DELACROIX

Lucrări principale: Eugène Delacroix, *Journal et Correspondance générale*, publicate de André Joubin, Plon. 8 vol.; *Œuvres littéraires*, 1923, 2 vol.; Baudelaire, *Variétés critiques*, 1924; Th. Sylvestre, *Les artistes français*, 1856; Ernest Chesneau, *Les chefs d'école*, 1862; Adolphe Moreau, *E.D. et son œuvre*,

1873; Maurice Tourneux, *E.D. devant ses contemporains*, 1886; Moreau-Nelaton, *Delacroix raconté par lui-même*, 1916; Meier-Graefe, *Delacroix*, 1922; Escholier, *Delacroix*, 1926. Alte izvoare: Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, 1855 și *Histoire du Romantisme*, 1874; Zacharie Astruc, *Les 14 stations du Salon*, 1859; Piron, *E.D. Sa vie et ses œuvres*, 1865; Pierre Petroz, *L'Art et la critique en France*, 1875; Charles Blanc, *Les artistes de mon temps*, 1876; E. Dargenty, *E.D. par lui-même*, 1885; Jean Gigoux, *Causeries par les artistes de mon temps*, 1885; André Michel, *L'Art du XIXe siècle*; E. Bernard (în «Rénovation Esthétique», 1908); Rosenthal, *Du romantisme au réalisme*, 1914; Mary Pittaluga (în «L'Arte», 1917—1981); Paul Signac, *De E. Delacroix au Néo-Impressionnisme*, 1921; Gilot, *E.D.*, 1928; Courthion, *La vie de D.*, 1928; Paul Jamot (în «Romantisme et l'Art», 1928 și în Catalogul Expoziției Delacroix, 1930); Louis de Planet, *Souvenirs de peinture avec M.E.D.*, 1929; Graber, *E.D.*, 1929; Camille Mauclair (în «L'Art et les Artistes», 1929); L. Venturi (în «L'Arte», 1931); Walter Pach (în «L'Amour de l'Art», 1930); Louis Hourticq, *D.*, 1930; André Joubin (în *Voyage de Delacroix au Maroc*, Musée de l'Orangerie, 1933).

VI. COROT

Lucrări principale: Henri Dumesnil, *C. Souvenirs intimes*, 1875; Jean Rousseau, *Camille Corot*, 1884; Alfred Robaut, *L'œuvre de Corot*, 1905, 4 vol.; Moreau-Nelaton, *C.*, 1924, 2 vol.; C. Bernheim de Villers, *Corot peintre de figures*, 1930; J. Meier-Graefe, *C.* 1930. Alte izvoare: Baudelaire, *Op. cit.*; Thoré-Bürger, *Salons*, 1845—1868; P. Mantz, *Salon de* 1847; Z. Astruc, *Op. cit.*, 1859; A. Stevens, *Le Salon de 1863;* Camille Lemonnier, *Salon*, 1870; Ph. Burty, *E. Vernier. Douze lithographies d'après Corot*, 1870; Ch. Blanc, *Op. cit.*, 1876; J. Claretie, *L'Art et les Artistes français*, 1876; H. Jouin, *Maîtres contemporains*, 1887; Castagnary, *Salons*, 1892; George Moore, *Modern Painting*, 1893; André Michel, *Op. cit.*, 1896; Geffroy, *La Vie artistique*, VII, 1901; Roger Marx, *Etudes sur l'Ecole française*, 1903; Werner Weisbach, *Impressionismus*, 1911; Gustave Charlier, *Le sentiment de la nature chez les romantiques français*, 1912; D. Croal Thompson, *Les paysages de Corot*, 1913; A. Dubuisson (în «The Studio», 1913); André Lhote, *Corot*, 1923; Geffroy, *Corot*, 1924; Prosper Dorbec, *L'Art du paysage en France*, 1925; Oppo, *Corot*, 1925; Marc Lafargue, *Corot*, 1925; *Le paysage Français de Poussin à Corot*, 1926; F. Fosca (în «L'Amour de l'Art», 1928); Anonim (în «Documents», 1929); Blanche, *Les Arts plastiques*, 1931; Bertello (în «L'Arte», 1931); René Jean, *Corot*, 1931; Fr. Paulhan, *L'Esthétique du Paysage*, 1931; Roger Fry (în «Burlington Magazine», 1934); Camille Mauclair, (în «L'Art et les Artistes», 1934).

VII. DAUMIER

Lucrări principale: Baudelaire, *Op. cit.;* Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, 1864; Arsène Alexandre, *D.*, 1888 et 1928; E. Klossowski, *H.D.*, 1923; R. Escholier, *D.*, 1923; L. Delteil, Le peintre graveur illustré, vol. XX—XXIX *bis*, 1925—1930; Honoré Daumier, Holzschnitte, gh. v.E. Fuchs; E. Fuchs, *H.D.*, 1930. Alte izvoare: Stendhal, *Mélanges d'art et de littérature;* Duranty (în «Gazette des Beaux-Arts», 1878, I); E. Montrosier (în «L'Art», 1878, vol. XIII); J. Claretie, *D.*, 1882; Th. de Banville, *Mes souvenirs*, 1883; J. Gigoux, *Op. cit.*, 1885; Goncourt, *Journal*, 1888, vol. I, II, VI; Castagnary, *Op. cit.*, 1892; G. Kahn (în «Gazette des Beaux-Arts», 1901, I); G. Geffroy, *La Vie Artistique*, VII, 1901; E. Fuchs, *Die Karikatur*, 1901; Franz Jourdain, *De choses et d'autres*, 1902; E. L. Clary, *D.*, 1907; J.-J. A. Bertrand, *Cervantes et le romantisme allemand*, 1914; E. Waldmann, *D.*, 1919; A. Blum (în «Gazette des Beaux-Arts», 1920, I.); A. Soffici (în «Dedalo», 1921); Gustave Geffroy, *D.*; L. Rosenthal, *D.*; A. Fontainas, *D.*, 1923; H. Marcel, *D.*; R. Rey, *D.*, 1923; M. Sadleir, *D.*, 1924;

K. Scheffler (în «L'Amour de l'Art», 1926); Zervos și Fuchs (în «Cahiers d'Art», 1928); L. Rosenthal, *Le Romantisme et l'Art*, 1928; H. Focillon (în «Gazette des Beaux-Arts», 1929, II); Grass-Mick, *D.*, 1931; L. Refort, *La Caricature littéraire*, 1932; L. Venturi (în «L'Arte», 1934); Cahen-Hayem (în «Formes», 1934); *Catalogues de l'Exposition Daumier au Musée de l'Orangerie et à la Bibliothèque Nationale*, 1934; Carlo Rim, *D.*, 1935; Jean Adhénor (în «Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art», 1935); G. Scheiwiller, *D.*, 1936; A. Mongan (în «Gazette des Beaux-Arts», 1937, I); D. Rosen et H. Marceau, *Technical notes on Daumier*, Philadelphia, 1937; L. Venturi (în «The Art Quarterly, 1938).

VIII. COURBET

Lucrări principale: Baudelaire, *Op. cit.;* Th. Silvestre, *Op. cit.* 1856; Champfleury, *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*, 1861; M. Guichard, *Les Doctrines de M.G.C.*, 1862; P.-J. Proudhon, *Du principe de l'art et sa destination sociale*, 1865; Camille Lemonnier, *G.C. et son Œuvre*, 1878; Comte H. d'Ideville, *G.C.*, 1878; P. Mantz (în «Gazette des Beaux-Arts», 1878, I.); Castagnary, *Fragments d'un livre sur C.*, (în «Gazette des Beaux-Arts», 1911—1912); Jules Troubat, *Une amitié à la D'Artez*, 1900; Georges Riat, *C.*, 1906; Th. Duret, *C.*, 1918; Pierre Borel. *Le roman de G.C.*, 1922; Charles Léger, *C.*, 1929. Alte izvoare: Delacroix, *Journal*, II; Th. Gautier, *Op. cit.*, 1855; Bürger, *Op. cit;* E. Zola, *Mes haines*, 1866; Chesneau, *Op. cit.;* Max Claudet, *G.C.*, 1878; Gros-Kost, *C.*, 1880; J. Gigoux (în «La Revue Franc-Comtoise», 1884); Barbey d'Aurevilly, *Sensations d'Art*, 1887; A. Estignard, *G. C.*, 1897; G. Geffroy, *La Vie Artistique*, VI—VII, 1900—1901; G. Gazier, *G.C.*, 1906; Béla Lázár, *C. et son influence à l'étranger*, 1911; Paul André (în «L'Olivier», revistă din Nisa, 1913); J. Lecomte (în «La Renaissance», 1919); Clive Bell (în «The Burlington Magazine», 1920); A. Fontainas, (în «L'Amour de l'Art», 1920); L. Bénédite, *C.*; A. Fontainas, *C.*, 1921; Edith Valerio (în «Art in America», 1922); Meier-Graefe, *C.*, 1924; Roger Fry, *Transformations*, 1926; Gustave Kahn (în «L'Art et les Artistes», 1927); G. Grappe (în «L'Art Vivant», 1928); Gronkowski (în «Gazette des Beaux-Arts», 1929, II); J.-E. Blanche (în «L'Art Vivant» 1929); Marie Elbé (dans «Documents», 1930); *Amour de l'Art*, 1931, p. 383 și următoarele; P. Courthion, *C.*, 1931.

LISTA ILUSTRAȚIILOR

1 **Goya.** *Doña Antonia Zarate.* Londra, Colecția d-nei Howard B. George]
2 **Goya.** *Doar somnul îi potolește.* Capricii nr. 34
3 **Goya.** *Ciorapul bine tras.* Capricii nr. 17
4 **Goya.** *Familia lui Carol al IV-lea.* Madrid, Muzeul Prado
5 **Goya.** *Execuțiile din 3 mai 1808.* Madrid, Muzeul Prado
6 **Goya.** *Tinerețea.* Muzeul din Lille
7 **Goya.** Detaliu de pe bolta bisericii *Sant'Antonio de la Florida.* Madrid
8 **Goya.** *Prizoniera*
9 **Goya.** *Picadorul rănit.* Litografie
10 **Goya.** *Sărbătoarea Sfîntului Isidor* (detaliu). Madrid, Muzeul Prado
11 **Goya.** *Bobalicon*
12 **Goya.** *Dezastrele războiului.* Capricii nr. 36
13 **Goya.** *Rugăciunea pe Muntele Măslinilor.* Madrid, Școlile pioase ale Sfîntului Anton
14 **Goya.** *Don José Pio de Molina.* Winterthur, Colecția O. Reinhardt
15 **Goya.** *Portretul Contelui de Fernan-Nuñez* (detaliu). Madrid, Colecția Ducelui de Fernan-Nuñez
16 **Constable.** *Carul cu fîn.* Londra, National Gallery
17 **Constable.** *Carul cu fîn* (eboșă). Londra, Victoria and Albert Museum
18 **Constable.** *Catedrala din Salisbury văzută din grădina episcopului.* Londra, Victoria and Albert Museum
19 **Constable.** *Catedrala din Salisbury văzută din grădina episcopului.* Ramsden Hall, Colecția T. W. Bacon (eboșă)
20 **Constable.** *Catedrala din Salisbury.* Londra, National Gallery
21 **Bonington.** *Francisc I și Marguerite de Navarre*
22 **Bonington.** *Marină.* Paris, Muzeul Luvru

23 **David.** *Jurămîntul Horaţilor.* Paris, Muzeul Luvru

24 **David.** *Marat asasinat.* Bruxelles, Muzeul de bele-arte

25 **David.** Detaliu din *Încoronarea lui Napoleon I* (Cardinalul Fesch). Paris, Muzeul Luvru

26 **David.** *Portretul doamnei Pécoul.* Paris, Muzeul Luvru

27 **David.** *Bonaparte trecînd Alpii.* Versailles, Muzeul Palatului

28 **David.** *Portretul doamnei Récamier* (detaliu). Paris, Muzeul Luvru

29 **Ingres.** *Marea Odaliscă.* Paris, Muzeul Luvru

30 **Ingres.** *Ruggiero salvînd-o pe Angelica* (studiu). Muzeul din Montauban

31 **Ingres.** *Ruggiero salvînd-o pe Angelica* (detaliu). Paris, Muzeul Luvru

32 **Ingres.** Studiu pentru *Baia turcească.* Muzeul din Montauban

33 **Ingres.** Detaliu din *Baia turcească.* Paris, Muzeul Luvru

34 **Ingres.** *Stratonice.* Muzeul din Montpellier

35 **Ingres.** *Femeia care se scaldă, denumită din Valpinçon.* Paris, Muzeul Luvru

36 **Ingres.** *Portretul doamnei Rivière.* Paris, Muzeul Luvru

37 **Ingres.** *Jupiter şi Thetis* (detaliu). Muzeul din Aix-en-Provence

38 **Ingres.** *Surorile Montagu.* Hinchingbrooke, Colecţia Earl of Sandwich

39 **Ingres.** *Portretul doamnei Devauçay.* Muzeul din Chantilly

40 **Ingres.** *Portretul doamnei d'Haussonville.* Paris, Colecţia Contelui d'Haussonville

41 **Ingres.** *Portretul lui Granet.* Muzeul din Aix-en-Provence

42 **Ingres.** *Portretul lui L. F. Bertin* (studiu). Muzeul din Montauban

43 **Ingres.** *Portretul lui L. F. Bertin.* Paris, Muzeul Luvru

44 **Delacroix.** *Sultanul Marocului ieşind din palatul său de la Mequinez.* New York, Colecţia Cornelius Vanderbilt

45 **Delacroix.** *Barca lui Dante* (detaliu). Paris, Muzeul Luvru

46 **Delacroix.** *Masacrul din Chios* (detaliu). Paris, Muzeul Luvru

47 **Delacroix.** *Soba.* Paris, Muzeul Luvru

48 **Delacroix.** Detaliu din *Cucerirea Constantinopolului.* Paris, Muzeul Luvru

49 **Géricault.** *Pluta Meduzei.* Paris, Muzeul Luvru

50 **Delacroix.** *Nuntă evreiască în Maroc* (detaliu). Paris, Muzeul Luvru

51 **Delacroix.** *Femei din Alger acasă* (detaliu). Paris, Muzeul Luvru

52 **Delacroix.** *Mirabeau apostrofînd pe marchizul de Dreux-Brézé.* Copenhaga, Gliptoteca Ny Carlsberg

53 **Delacroix.** *Mirabeau apostrofînd pe marchizul de Dreux-Brézé* (eboşă). Paris, Colecţia Viau

54 **Delacroix.** *Cai ieşind din mare.* Männedorf, Colecţia Staub-Terlinden

55 **Delacroix.** *Cai arabi luptîndu-se într-un grajd.* Paris, Muzeul Luvru

56 **Delacroix.** *Medeea.* Muzeul din Lille

57 **Delacroix.** *Autoportret.* Paris, Muzeul Luvru

58 **Delacroix.** *Jucătorii de şah la Ierusalim.* Chicago, Art Institute
59 **Delacroix.** *Vînătoare de lei.* Muzeul din Bordeaux
60 **Valenciennes.** *Ferma cu chiparoşi.* Paris, Muzeul Luvru
61 **Corot.** *Coliseul văzut prin arcadele bazilicii lui Constantin.* Paris, Muzeul Luvru
62 **Corot.** *Podul de la Narni.* Paris, Muzeul Luvru
63 **Corot.** *Catedrala din Chartres.* Paris, Muzeul Luvru
64 **Corot.** *Portul La Rochelle.* Paris, Colecţia Léonine de Rotschild
65 **Corot.** *Promenada lui Poussin.* Paris, Colecţia Paul Jamot
66 **Corot.** *Homer şi păstorii.* Muzeul din Saint-Lô
67 **Corot.** *Amintire de la Mortefontaine.* Paris, Muzeul Luvru
68 **Corot.** *Plaja la poalele falezei de la Yport.* Haga, Muzeul Mesdag
69 **Corot.** *Autoportret.* Florenţa, Galeria degli Uffizi
70 **Corot.** *Sat pe ţărmul mării.* Paris, Colecţia baronului Napoleon Gourgaud
71 **Corot.** *Tînără grecoaică.* New York, Metropolitan Museum
72 **Corot.** *Podul din Mantes.* Paris, Muzeul Luvru
73 **Corot.** *Intrarea în portul La Rochelle.* Paris, Muzeul Luvru
74 **Corot.** *Tăbăcăriile din Mantes.* Paris, Muzeul Luvru
75 **Corot.** *Lectura întreruptă.* Chicago, Art Institute
76 **Corot.** *Atelierul.* Paris, Muzeul Luvru
77 **Corot.** *Femeia denumită cu perla.* Paris, Muzeul Luvru
78 **Daumier.** *Portretul lui Charles de Lameth.* Delteil 43
79 **Daumier.** *S-a zis cu Lafayette! ... Aşa-ţi trebuie, amice!* Delteil 13
80 **Daumier.** *Hoţii şi măgarul* (desen). Paris, Colecţie particulară
81 **Daumier.** *Regrete.* Delteil 2395
82 **Daumier.** *Călăreţii.* Paris, Colecţie particulară
83 **Daumier.** *Bîrfa.* Delteil 1719
84 **Daumier.** *Strada Transnonain la 15 aprilie 1834.* Delteil 135
85 **Daumier.** *Tipuri din vechea comedie* (detaliu). Colecţia Esnault-Pelterie
86 **Daumier.** *Drama* (litografie). Delteil 3280
87 **Daumier.** *Drama.* München, Pinacoteca nouă
88 **Daumier.** *Don Quijote şi Sancho Panza.* New York, Colecţia C. Payson
89 **Daumier.** *Don Quijote şi catîrca moartă.* Paris, Colecţia baronului Gourgaud
90 **Daumier.** *Lectură.* Amsterdam, Muzeul Comunal
91 **Daumier.** *Spălătoreasa.* Paris, Muzeul Luvru
92 **Daumier.** *Vagonul de clasa a III-a.* Aberdeen, Colecţia Murrey
93 **Daumier.** *Fotoliile de orchestră.* New York, Colecţia Chester Dale
94 **Daumier.** *Curioşii în faţa galantarului.* Männedorf, colecţia Staub-Terlinden

95 **Daumier.** *Jucătorii de șah.* Paris, Petit-Palais

96 **Daumier.** *Pictorul în fața șevaletului.* Amsterdam, colecție particulară

97 **Courbet.** *Spărgătorii de piatră.* Pinacoteca din Dresda

98 **Courbet.** *Omul cu pipa.* Muzeul din Montpellier

99 **Courbet.** *Portretul lui Hector Berlioz.* Paris, Muzeul Luvru

100 **Courbet.** *Atelierul* (detaliu). Paris, Muzeul Luvru

101 **Courbet.** *Visul unei fete tinere.* Winterthur, Colecția Oskar Reinhardt

102 **Courbet.** *Adăpostul căprioarelor.* Paris, Muzeul Luvru

103 **Courbet.** *Doamna din Frankfurt.* Muzeul din Zürich

104 **Courbet.** *Domnișoarele de la țară.* New York, Metropolitan Museum

105 **Courbet.** *Pîrîul acoperit.* Paris, Muzeul Luvru

106 **Courbet.** *Blonda adormită.* Nisa, Colecția Henri Matisse

107 **Courbet.** *Femeia cu papagalul.* New York, Metropolitan Museum

108 **Courbet.** *Marină.* Muzeul din Caen

109 **Courbet.** *Flori la picioarele unui copac* (fragment). Paris, Colecția P. Rozenberg

Fotografii în alb — negru:

MUSÉES NATIONAUX — Franța: Fig. nr. 21, 22, 23, 24, 27, 29, 31, 43, 45, 50, 53, 55, 57, 61, 62, 65, 67, 74, 76, 77, 89, 91, 92, 102, 105, 108.

GIRODON, Franța: Fig. nr. 26, 28, 33, 36, 37, 39, 48, 56, 63, 66, 72, 73, 75, 95, 99, 100, 106, 107.

BILDARCHIV FOTO MARBURG, R.D.G. Fig. nr. 3, 5, 49, 103.

TABLA DE MATERII

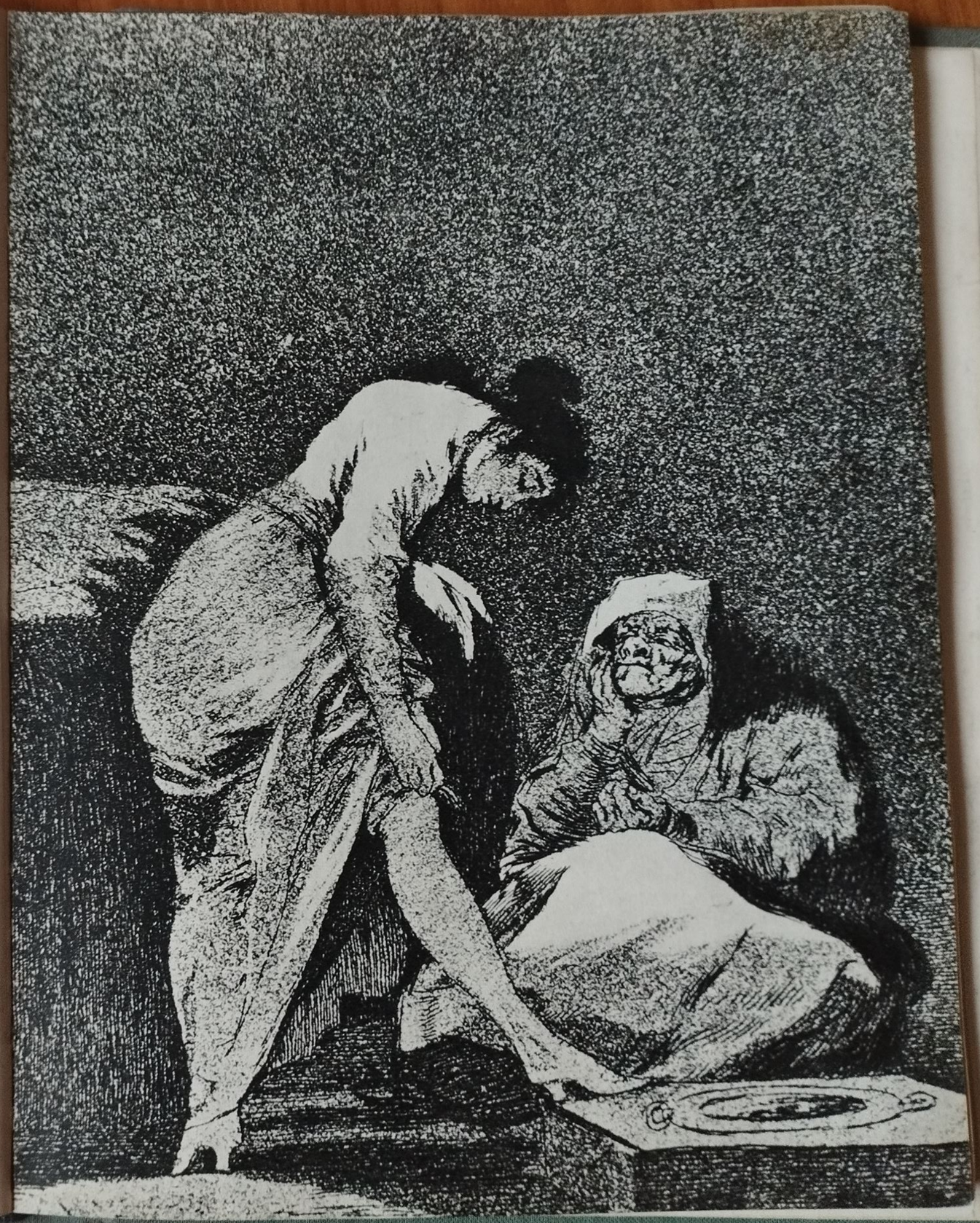
			Pag.
Prefața			5
Introducerea autorului			13
Capitolul	**I**	*Goya*	17
Capitolul	**II**	*Constable*	36
Capitolul	**III**	*David*	51
Capitolul	**IV**	*Ingres*	63
Capitolul	**V**	*Delacroix*	80
Capitolul	**VI**	*Corot*	99
Capitolul	**VII**	*Daumier*	116
Capitolul	**VIII**	*Courbet*	135
Bibliografie			152
Lista ilustrațiilor			156

BIBLIOTECA de FILOLOGIE

1. **Goya.** *Doña Antonia Zarate*

2. **Goya.** *Doar somnul îi potolește*

3. **Goya.** *Ciorapul bine tras*

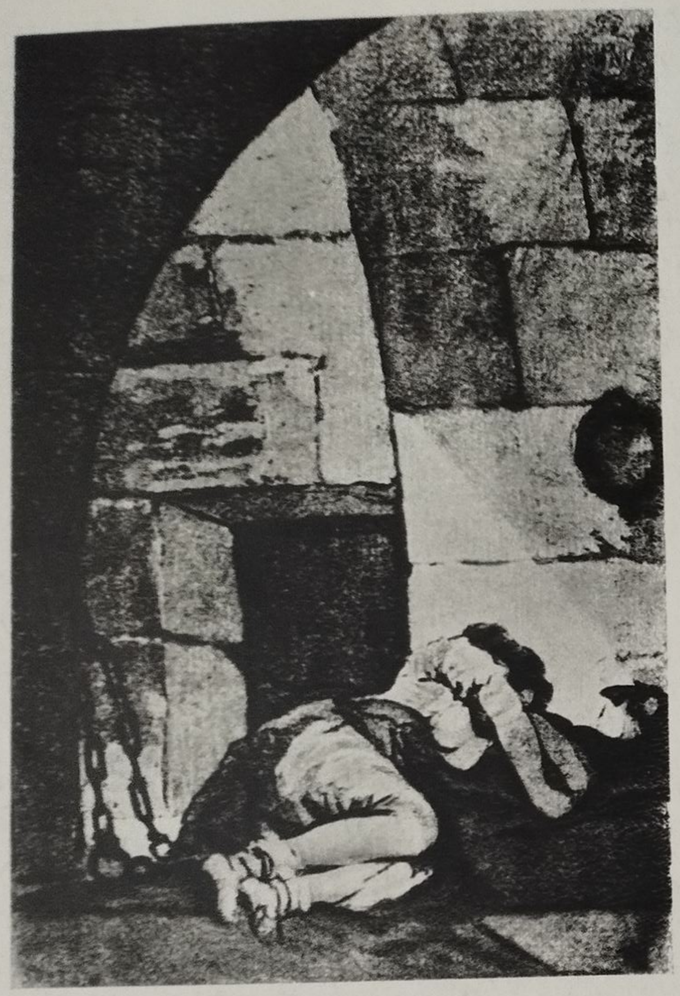


4. **Goya.** *Familia lui Carol al IV-lea*

5. **Goya.** *Execuţiile din 3 mai 1808*

6. Goya. *Tinerețea*

7. Goya. Detaliu de pe bolta bisericii *Sant' Antonio de la Florida*



8. **Goya.** *Prizoniera*

BIBLIOTECA de FILOLOGIE

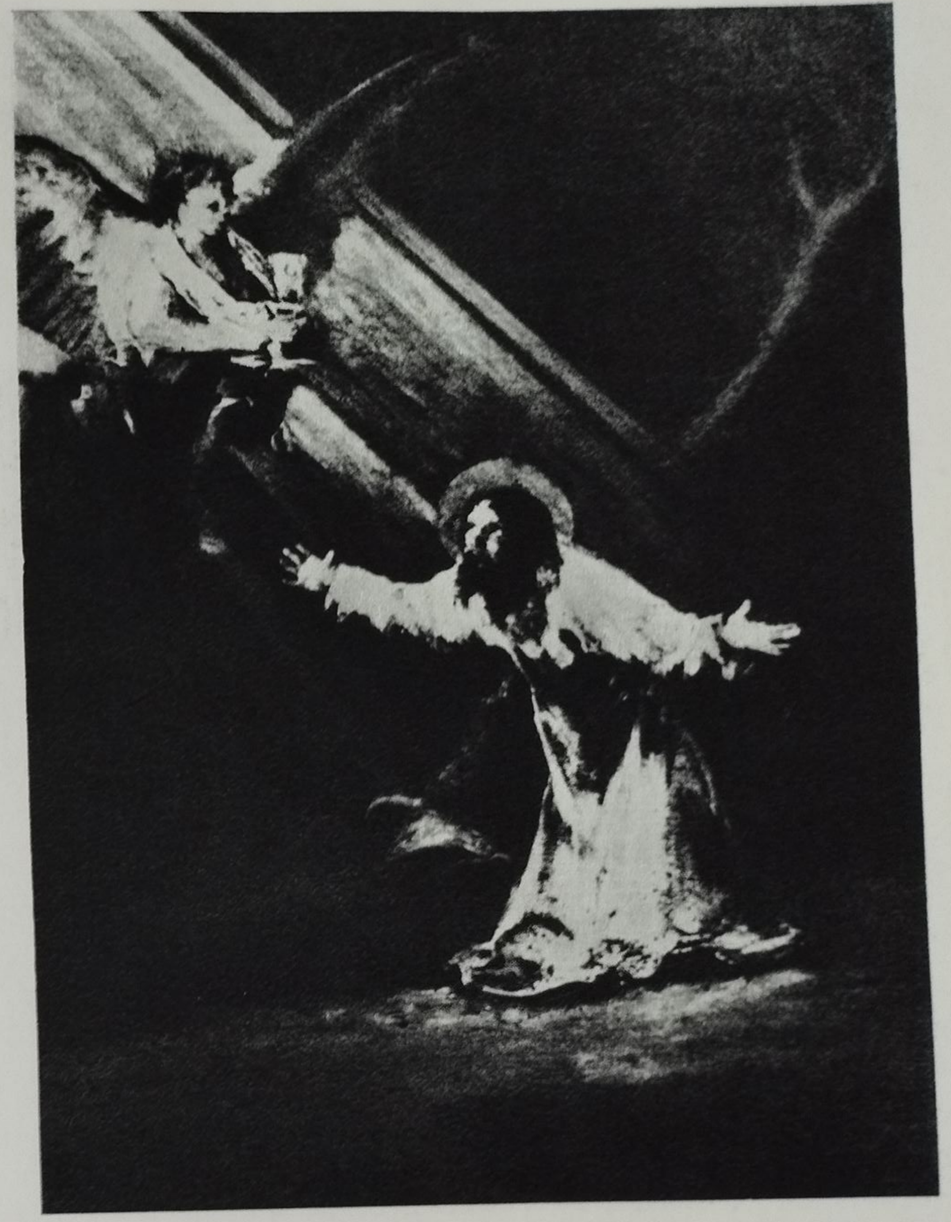
9. **Goya.** *Picadorul rănit*

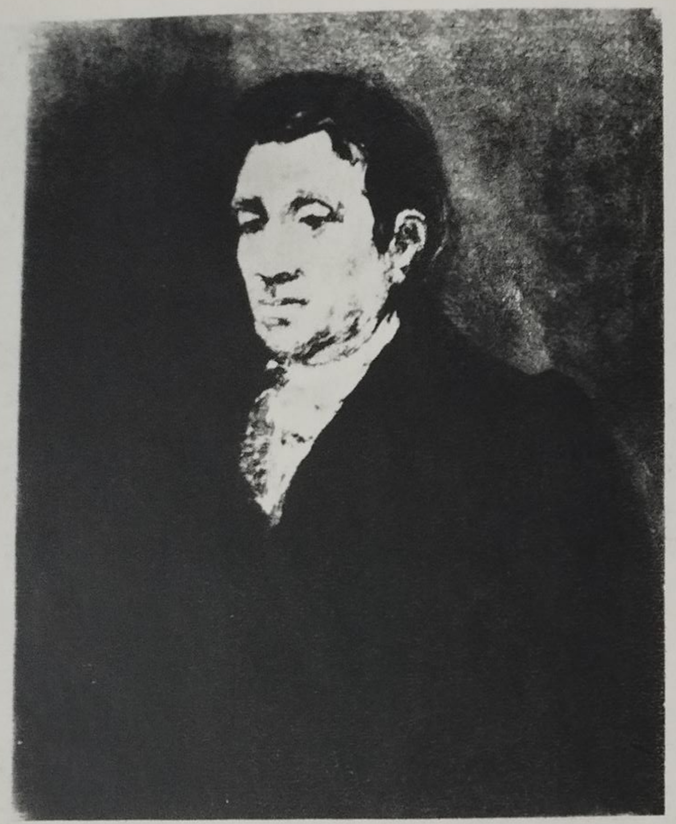
10. **Goya.** *Sărbătoarea Sfîntului Isidor* (detaliu)

11. **Goya.** *Bobalicon*

12. **Goya.** *Dezastrele războiului*

13. **Goya.** *Rugăciunea pe Muntele Măslinilor*





14. **Goya.** *Don José Pio de Molina*

15. **Goya.** *Portretul Contelui de Fernan-Nuñez*

BIBLIOTECA de T. OLOGIE

16. **Constable.** *Carul cu fîn*

17. **Constable.** *Carul cu fîn* (eboşă).

18. **Constable.** *Catedrala din Salisbury văzută din grădina episcopului*

19. **Constable.** *Catedrala din Salisbury văzută din grădina episcopului* (eboşă)

BIBLIOTECA de FILOLOGIE

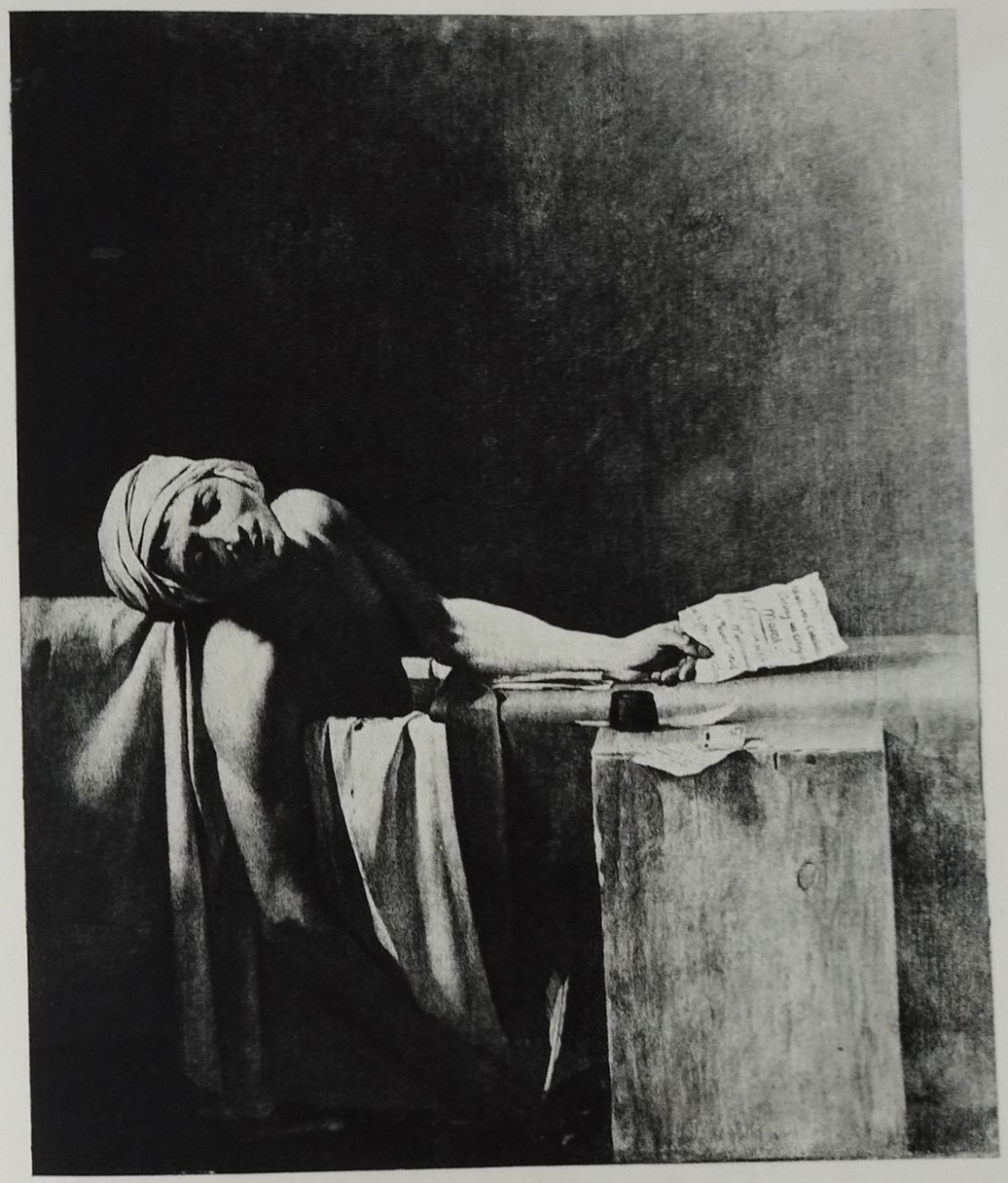
20. **Constable.** *Catedrala din Salisbury*

21. **Bonington.** *Francisc I şi Marguerite de Navarre* ▶

22. **Bonington.** *Marină* ▶▶

23. **David.** *Jurământul Horaţilor*

24. **David.** *Marat asasinat*



25. **David.** Detaliu din *Încoronarea lui Napoleon I*

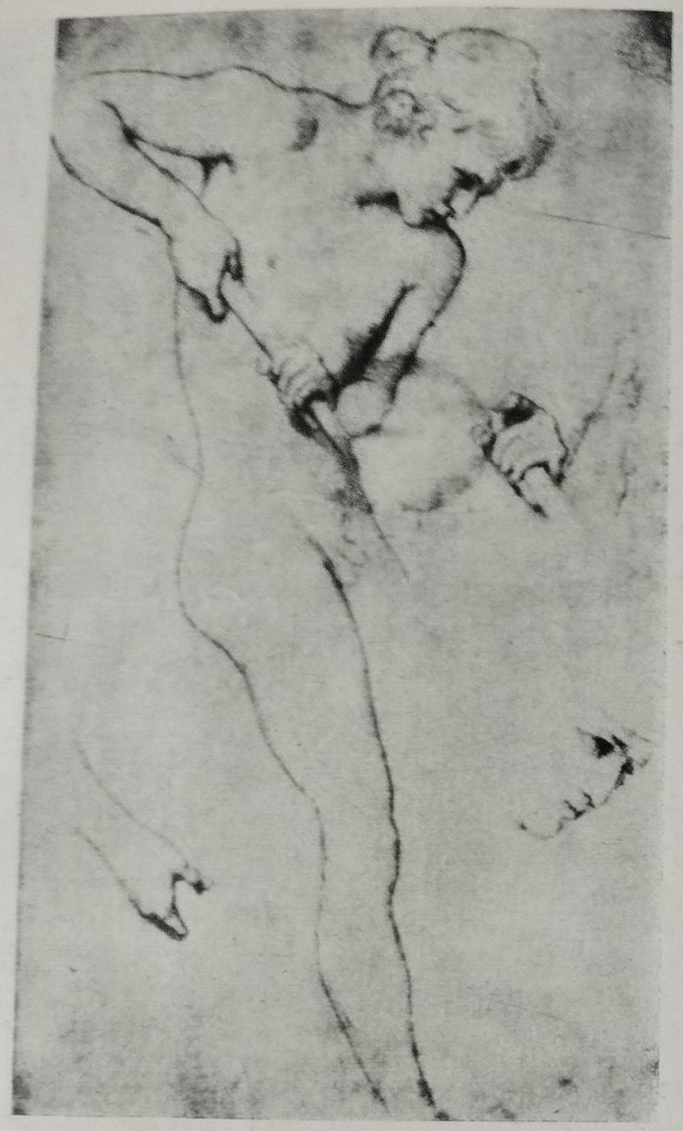
26. **David.** *Portretul doamnei Pécoul*

▶ 27. **David.** *Bonaparte trecînd Alpii*

▶▶ 28. **David.** *Portretul doamnei Récamier* (detaliu)

BONAPARTE
KAROLUS NAGNYS MP

BIBLIOTECA de FILOLOGIE



◀ 29. **Ingres.** *Marea Odaliscă*

30. **Ingres.** *Ruggiero salvînd-o pe Angelica* (studiu)

BIBLIOTECA de FILOLOGIE

31. **Ingres.** *Ruggiero salvînd-o pe Angelica* (detaliu)

32. **Ingres.** Studiu pentru *Baia turcească*

BIBLIOTECA de FILOLOGIE

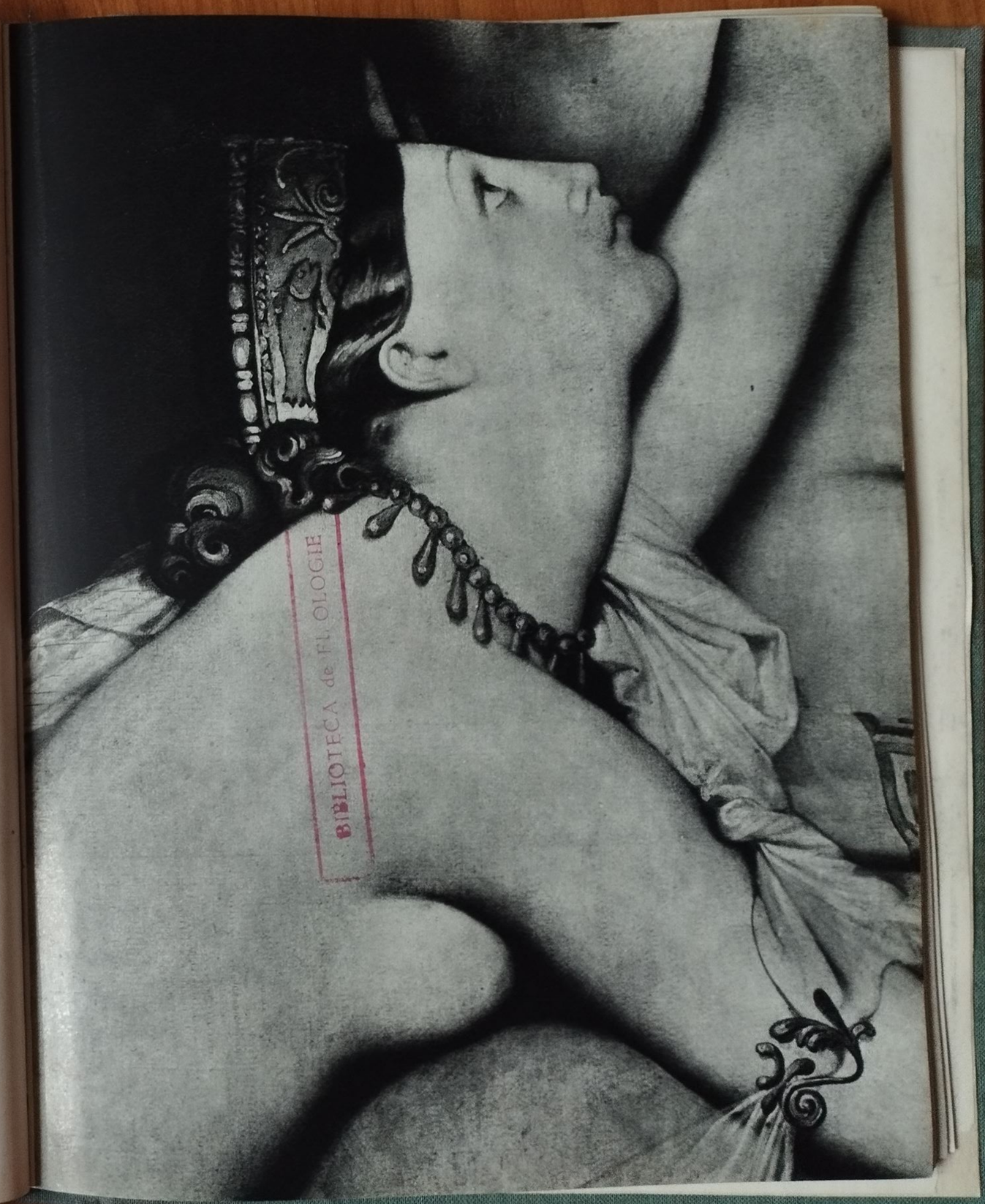
33. **Ingres.** Detaliu din *Baia turcească*

34. **Ingres.** *Stratonice*

35. **Ingres.** *Femeia care se scaldă, denumită din Valpinçon*

36. **Ingres.** *Portretul doamnei Rivière*

37. **Ingres.** *Jupiter și Thetis* (detaliu)

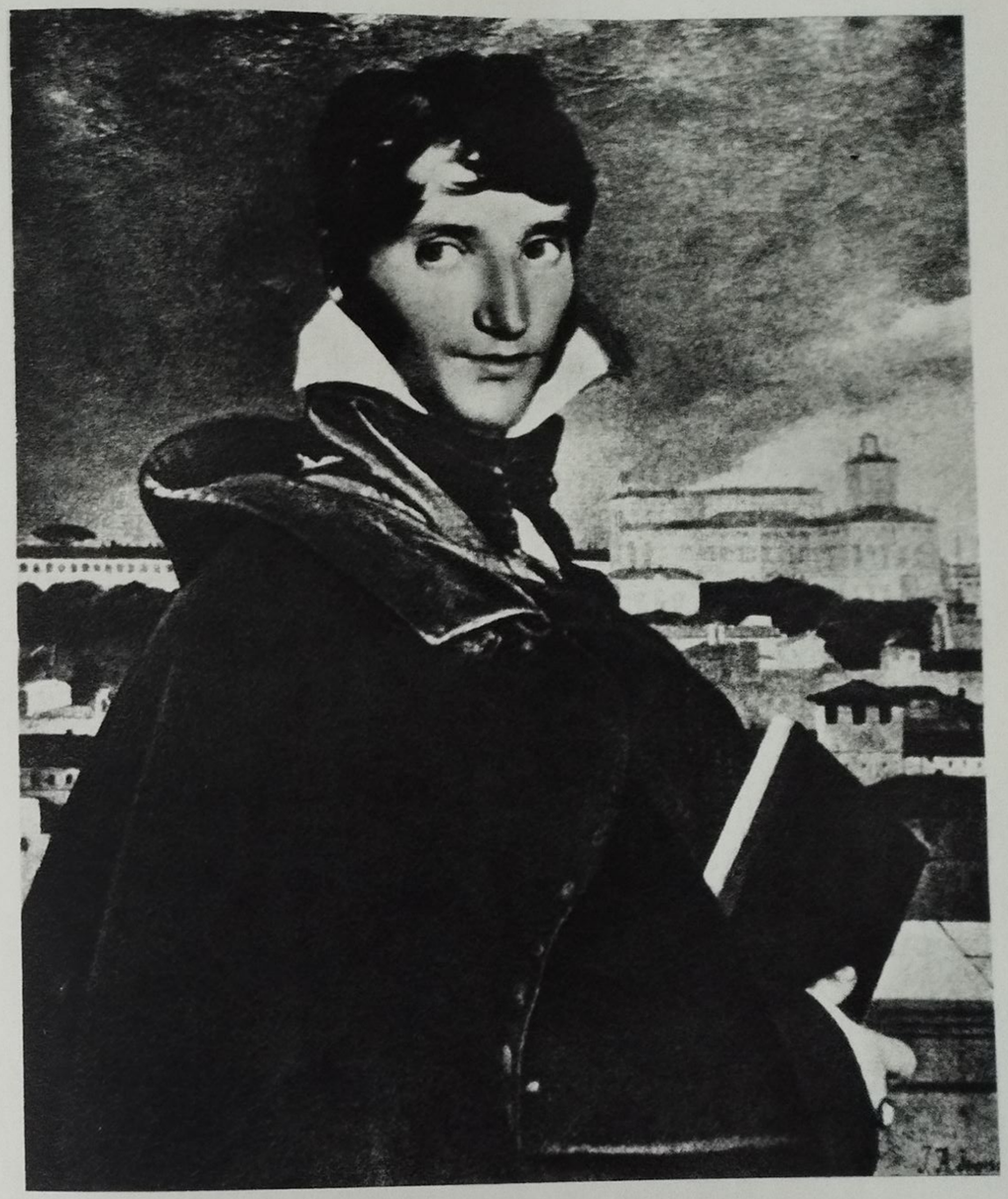

BIBLIOTECA de FILOLOGIE

◀◀ 38. **Ingres.** *Surorile Montagu*

◀ 39. **Ingres.** *Portretul doamnei Devauçay*

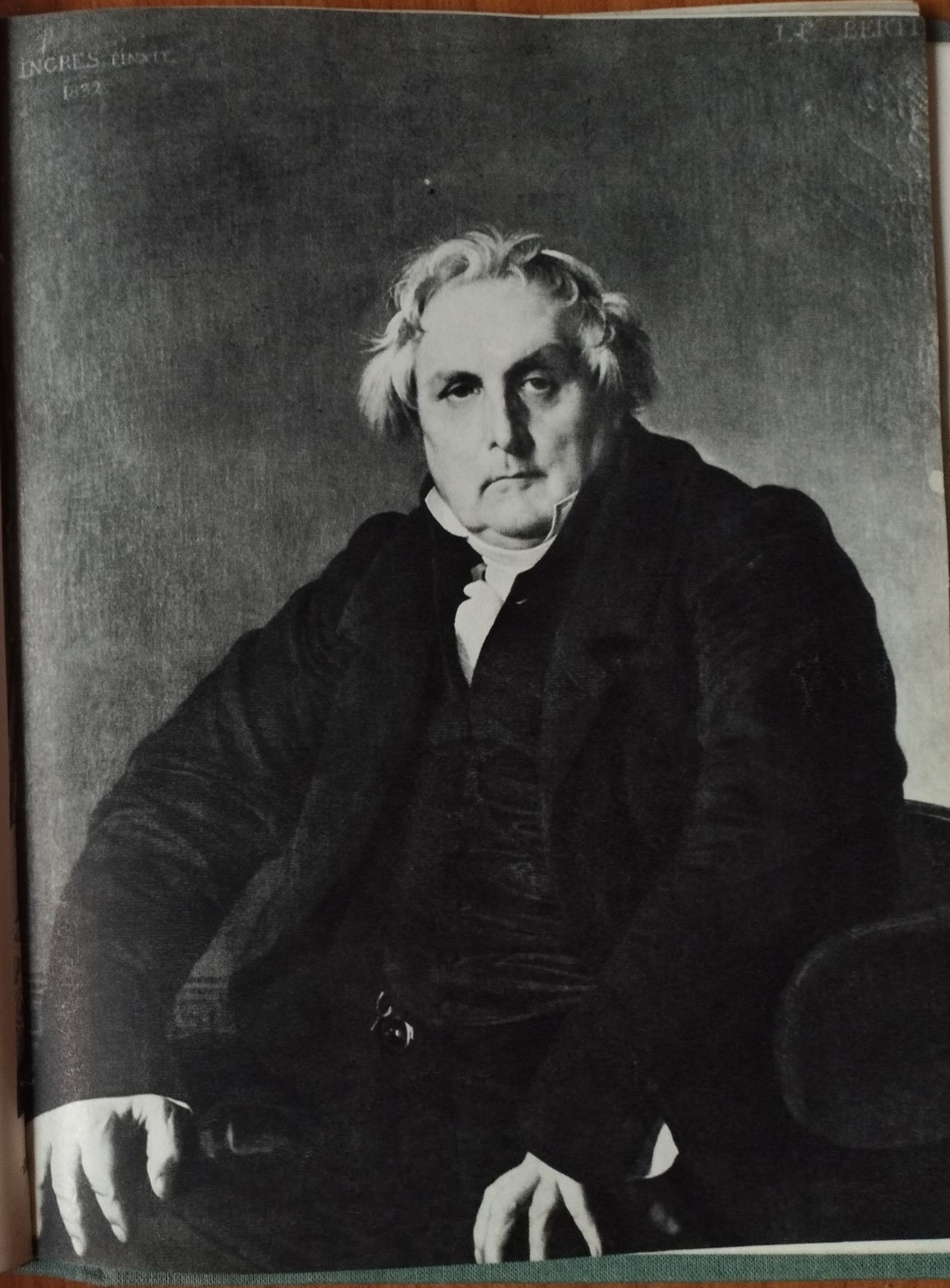
40. **Ingres.** *Portretul doamnei d'Haussonville*

41. **Ingres.** *Portretul lui Granet*



2. **Ingres.** *Portretul lui* L. F. *Bertin* (studiu)

13. **Ingres.** *Portretul lui* L. F. *Bertin*

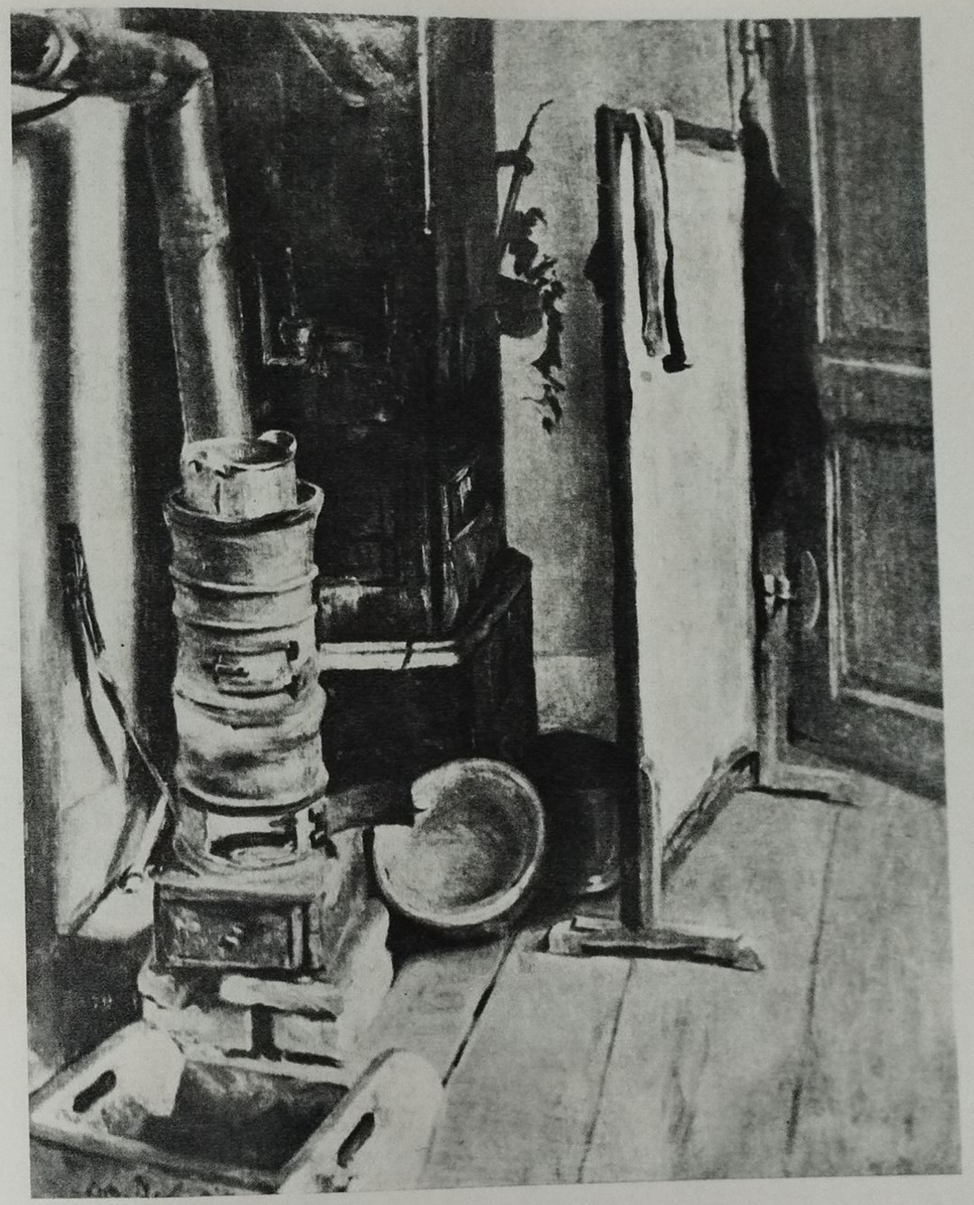


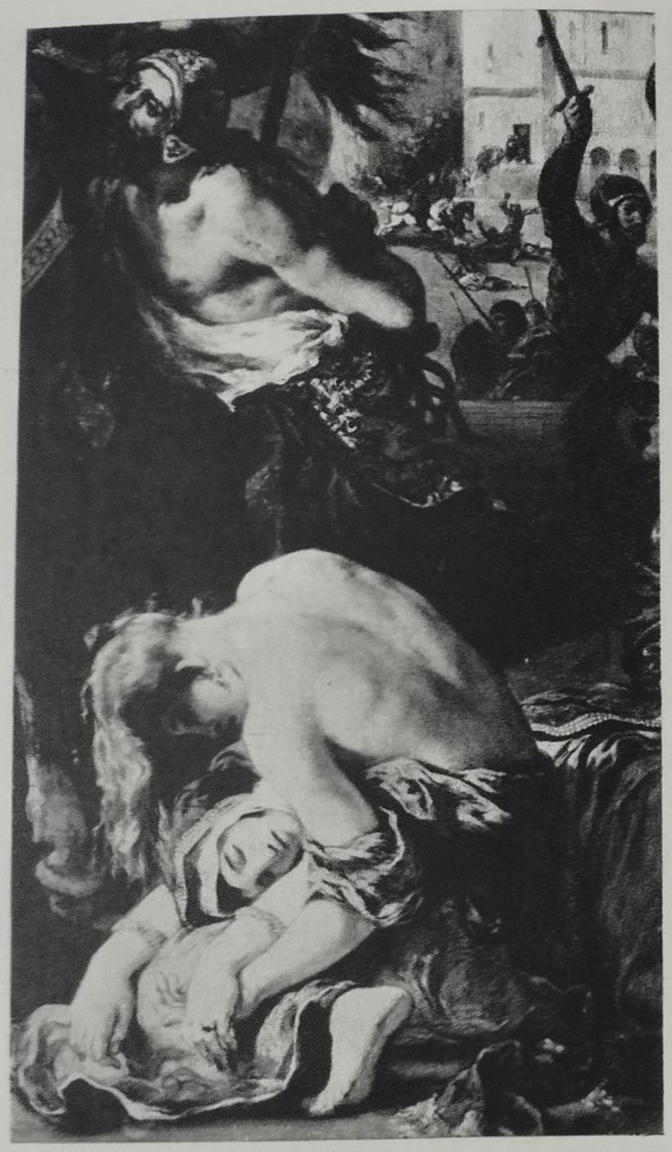
44. **Delacroix.** *Sultanul Marocului ieşind din palatul său de la Mequinez*

45. **Delacroix.** *Barca lui Dante* (detaliu)

46. **Delacroix.** *Masacrul din Chios* (detaliu)

47. **Delacroix.** *Soba*





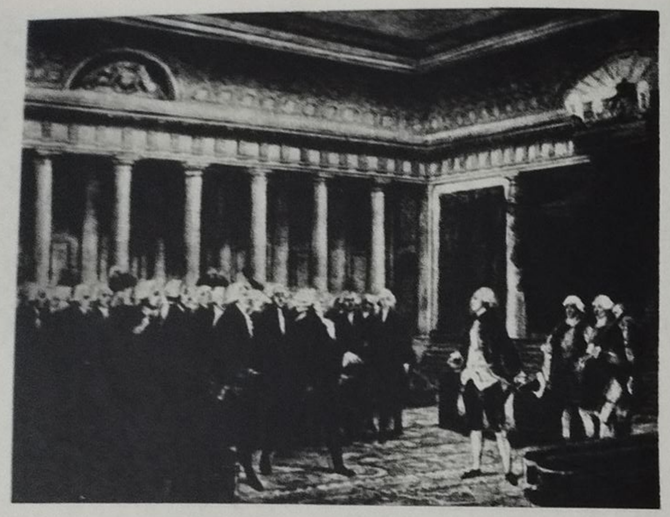
48. **Delacroix.** Detaliu din *Cucerirea Constantinopolului*

49. **Géricault.** *Pluta Meduzei*

50. **Delacroix.** *Nuntă evreiască în Maroc* (detaliu)

51. **Delacroix.** *Femei din Alger* (detaliu)

BIBLIOTECA de FILOLOGIE

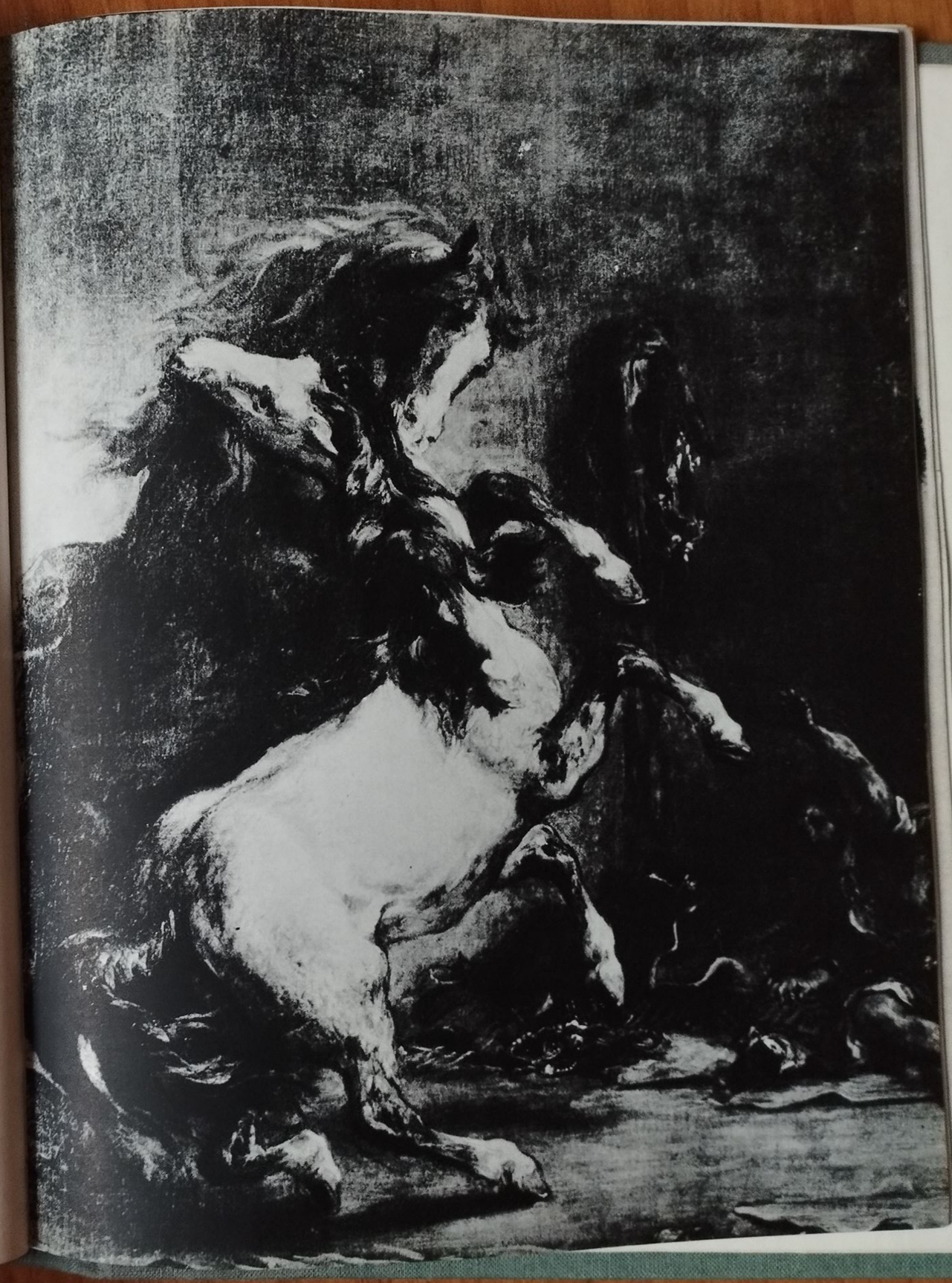


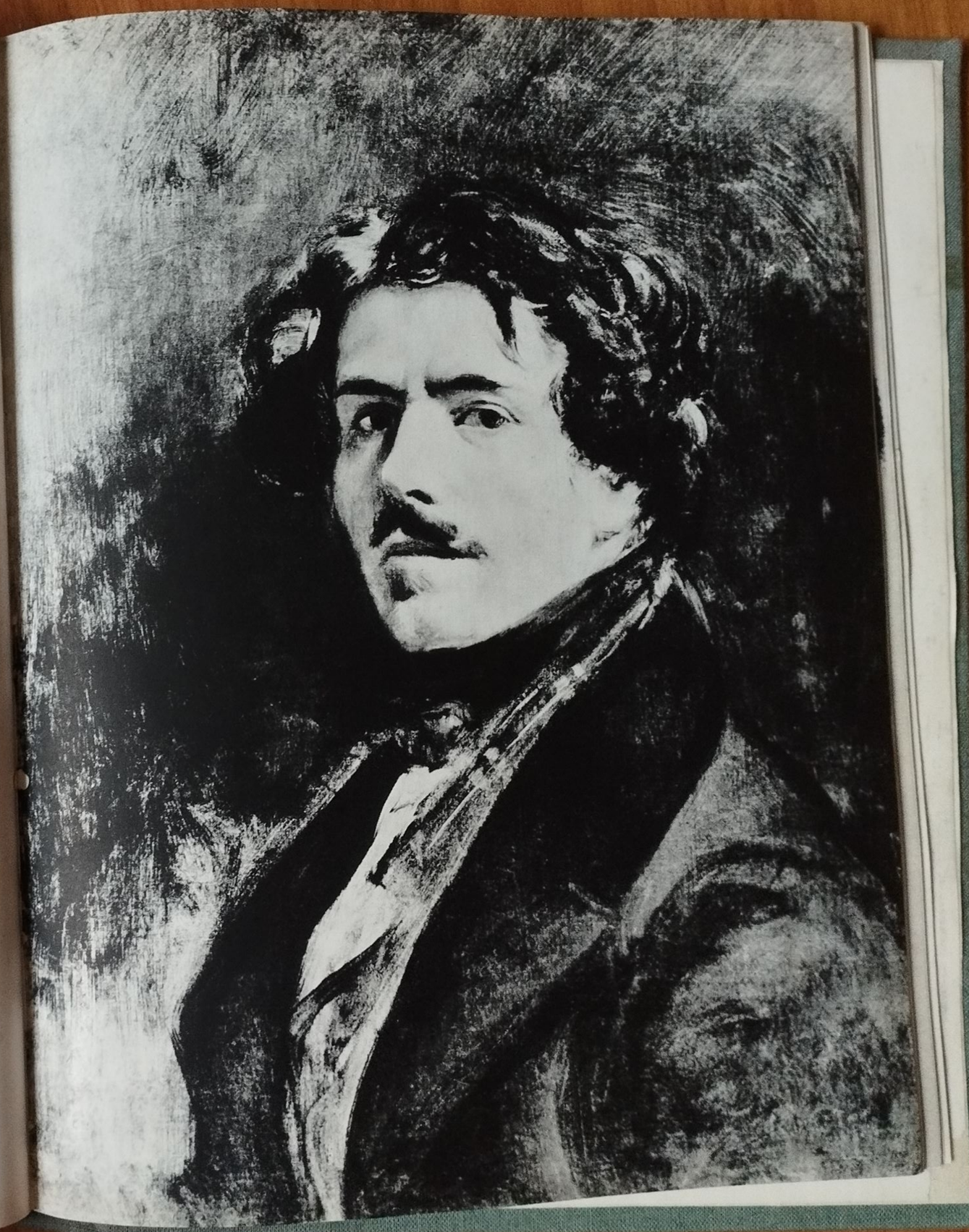
52. **Delacroix.** *Mirabeau apostrofînd pe marchizul de Dreux-Brézé*

53. **Delacroix.** *Mirabeau apostrofînd pe marchizul de Dreux-Brézé* (eboşă)

54. **Delacroix.** *Cai ieşind din mare*

55. **Delacroix.** *Cai arabi luptîndu-se într-un grajd* (fragment)





BIBLIO C\ de FILOLOGIE

◀ 56. **Delacroix.** *Medeea*

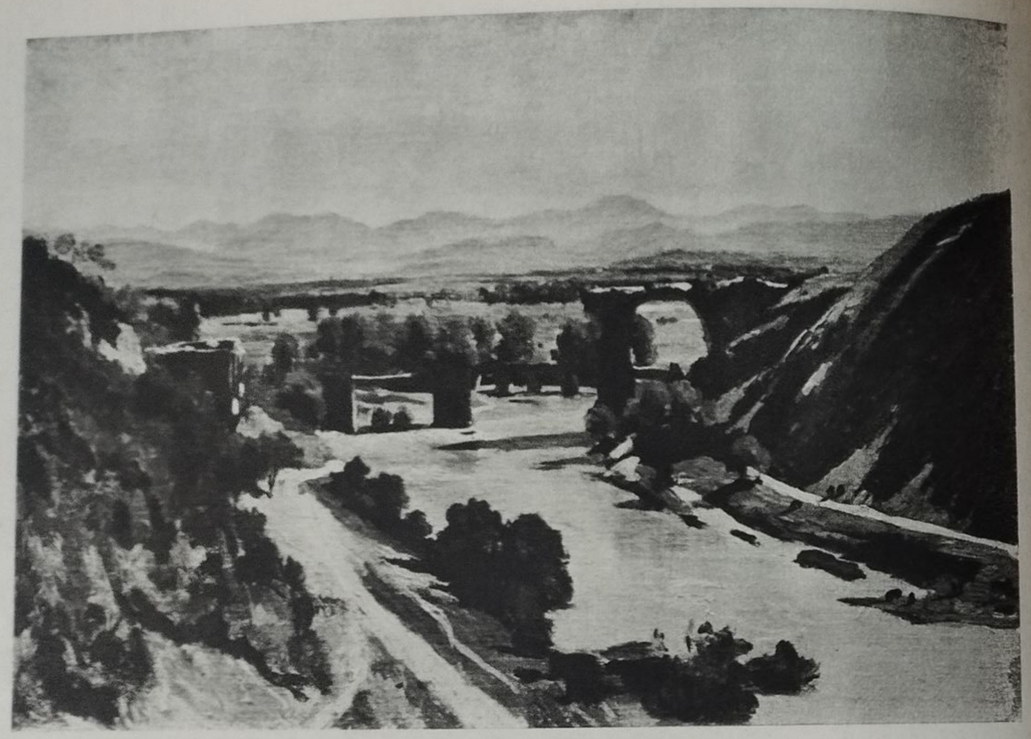
◀◀ 57. **Delacroix.** *Autoportret*

58. **Delacroix.** *Jucătorii de şah la Ierusalim*

59. **Delacroix.** *Vînătoare de lei*

60. **Valenciennes.** *Ferma cu chiparoși*

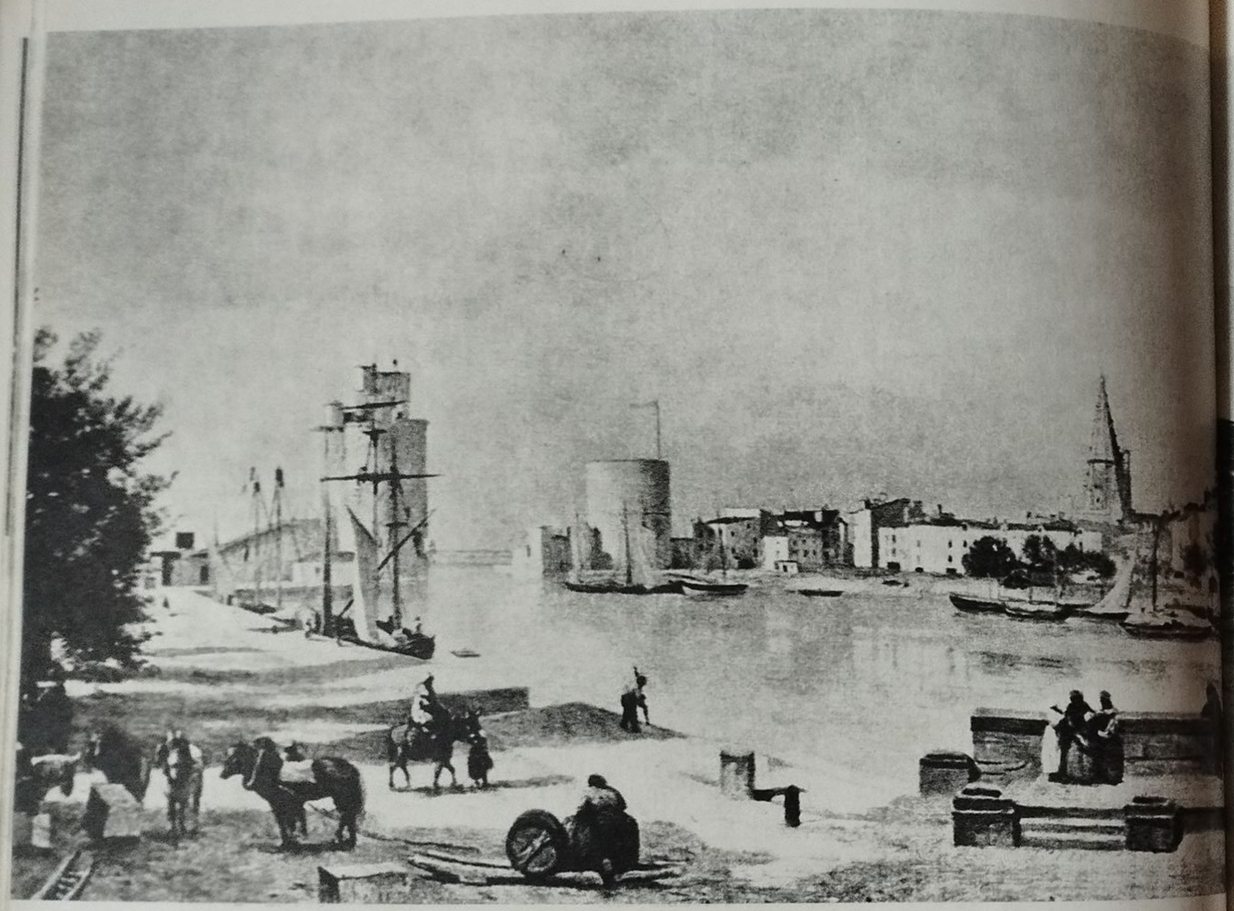
61. **Corot.** *Coliseul văzut prin arcadele bazilicii lui Constantin*



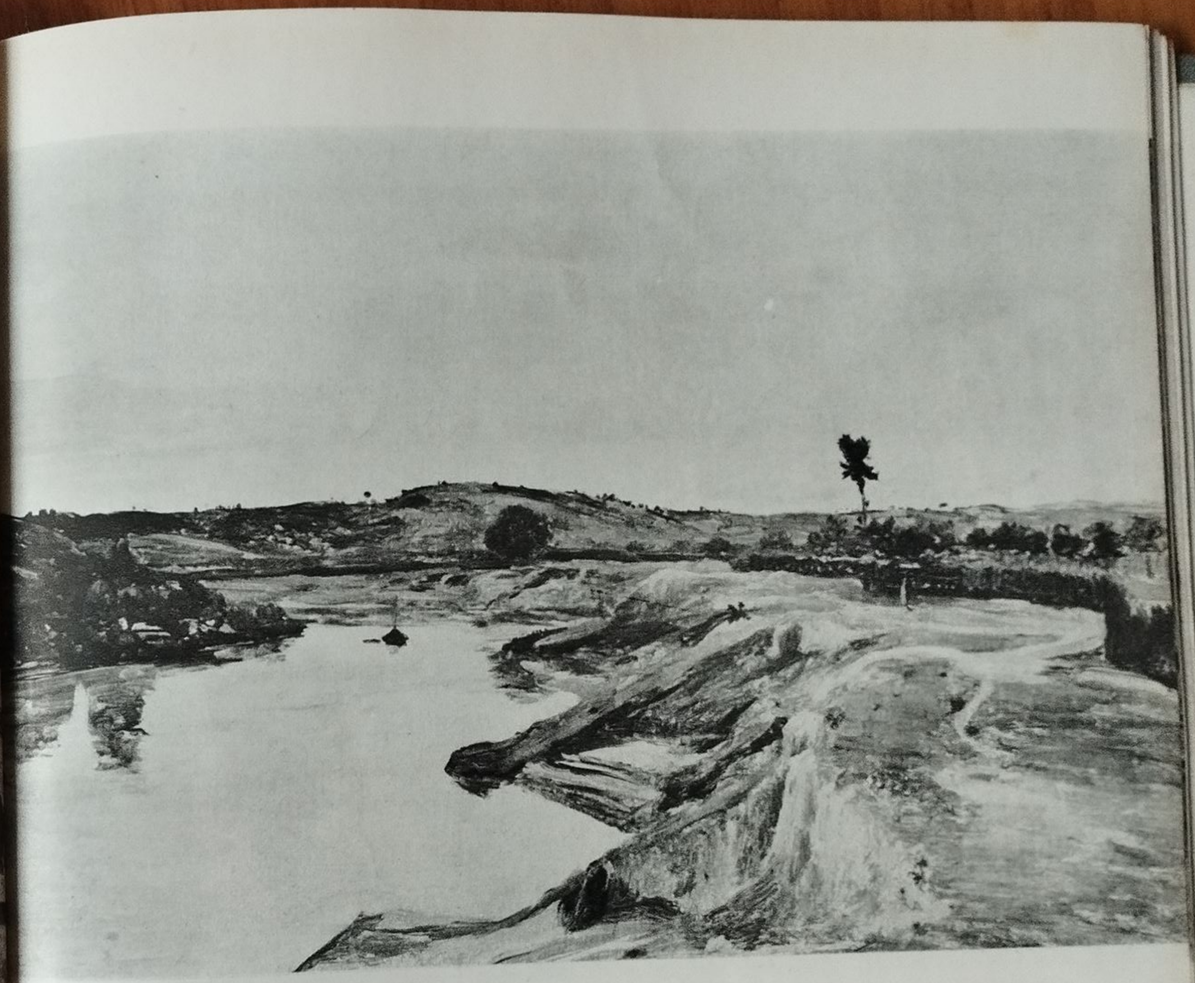
62. **Corot.** *Podul de la Narni*

63. **Corot.** *Catedrala din Chartres*

BIBLIOTECA FILOLOGIE



64. **Corot.** *Portul La Rochelle*



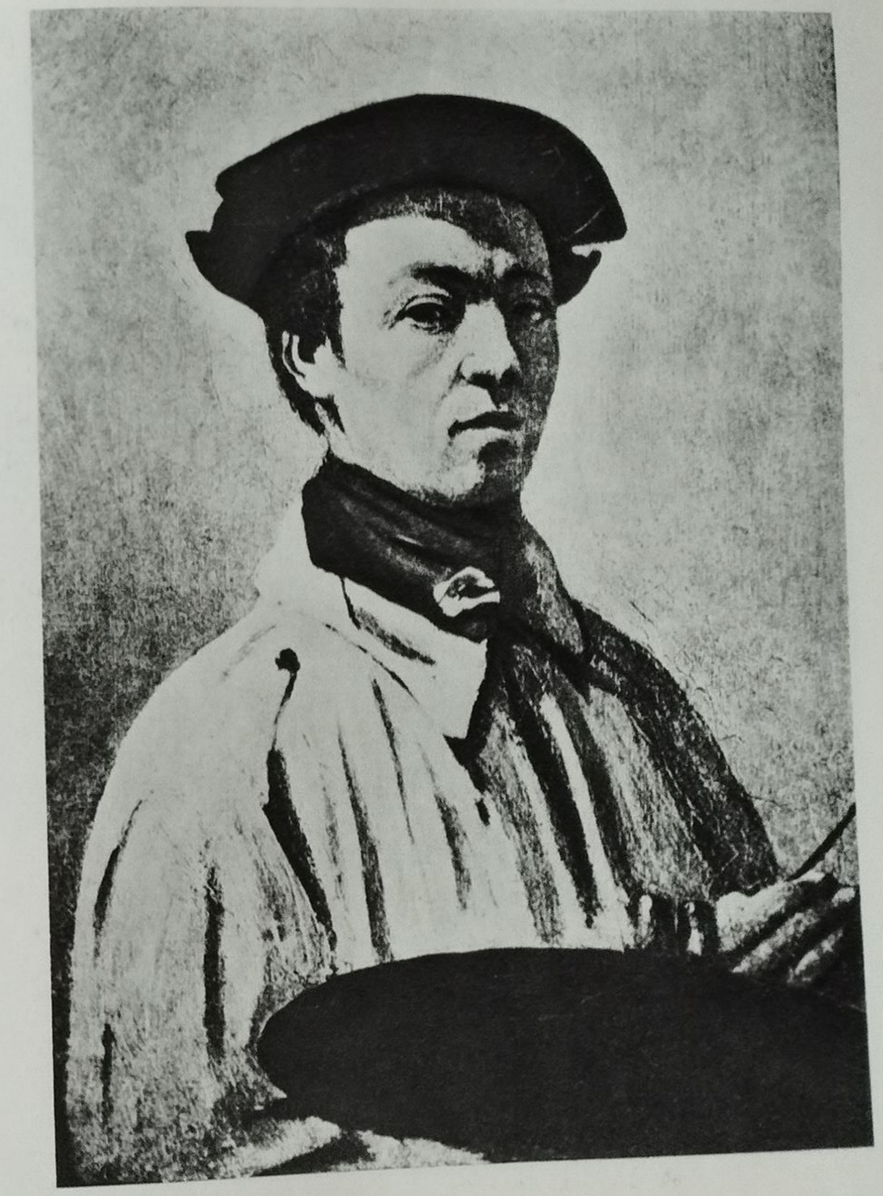
65. **Corot.** *Promenada lui Poussin*

66. **Corot.** *Homer și păstorii*

67. **Corot.** *Amintire de la Mortefontaine*

68. **Corot.** *Plaja la poalele falezei de la Yport*

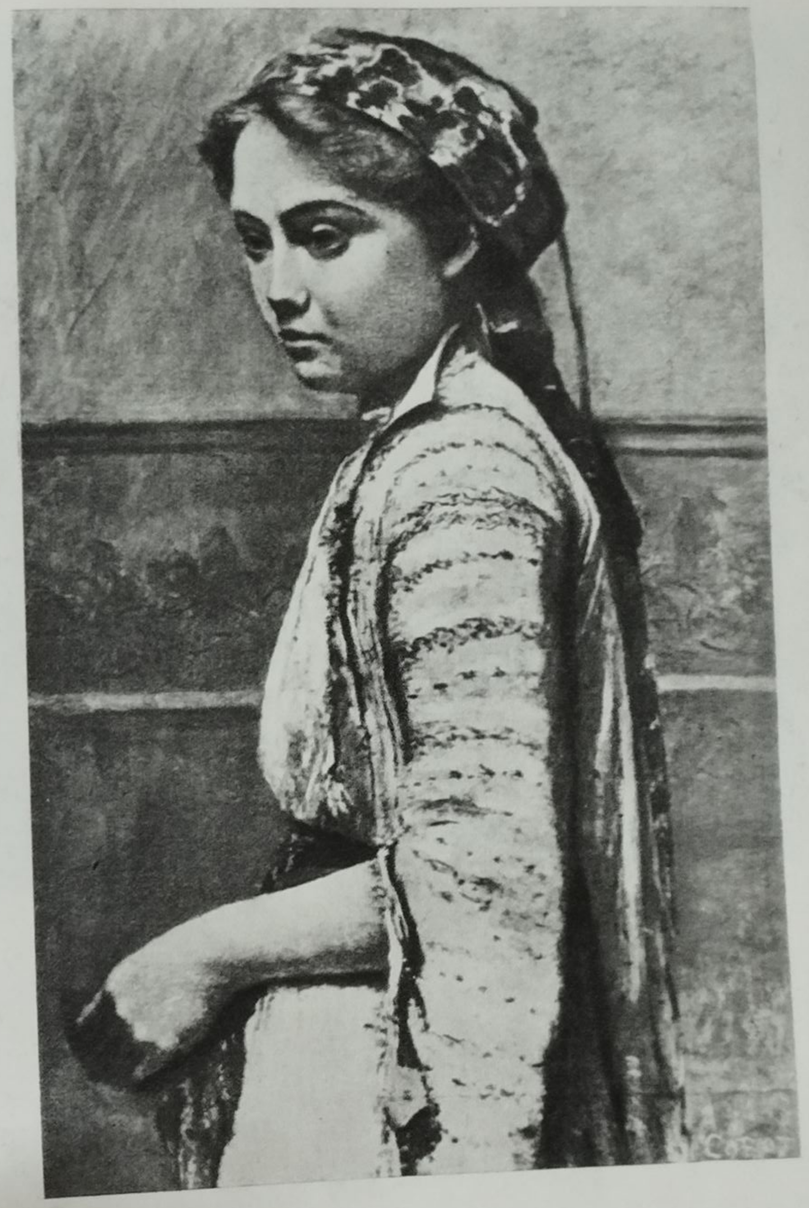
69. **Corot.** *Autoportret*



70. **Corot.** *Sat pe țărmul mării*

71. **Corot.** *Tînără grecoaică.*

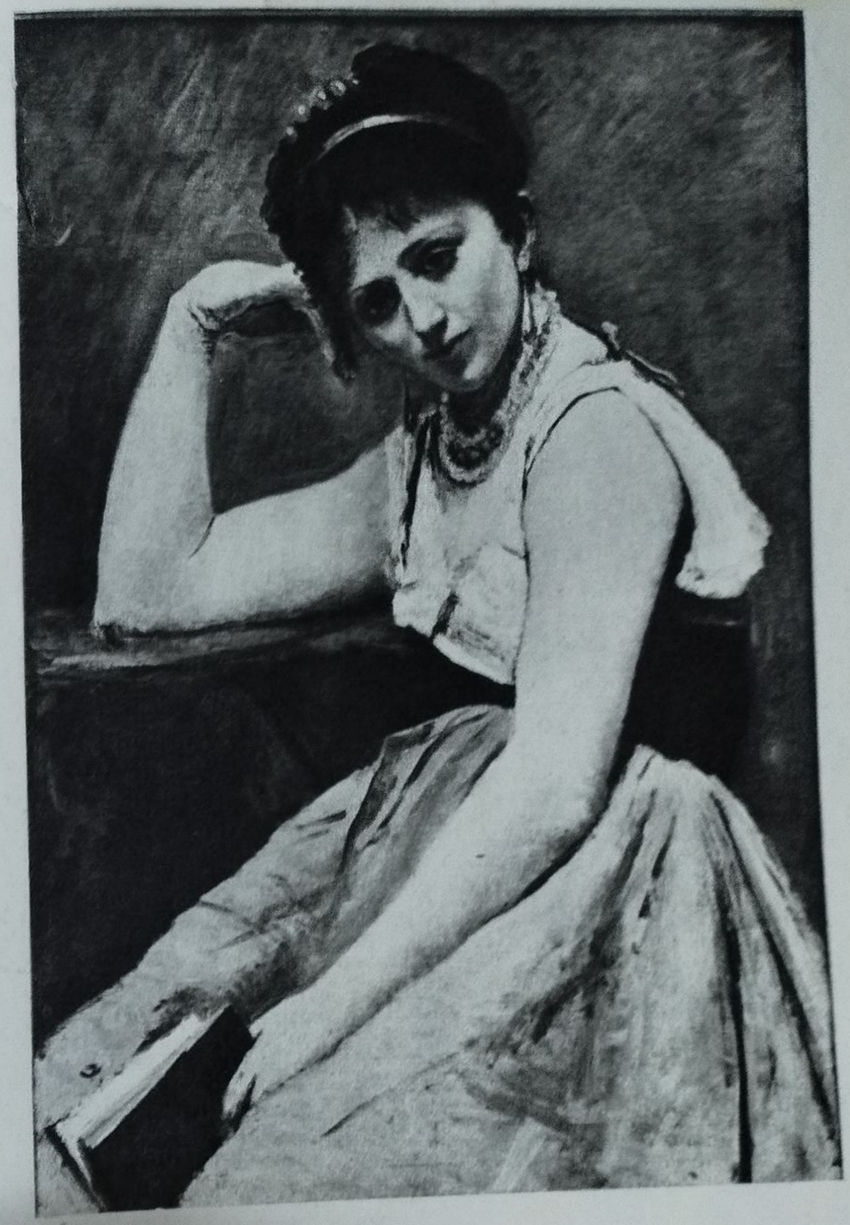
BIBLIOTECA de FILOLOGIE



72. **Corot.** *Podul din Mantes*

73. **Corot.** *Intrarea în portul La Rochelle*

BIBLIOTECA de FILOLOGIE



◀◀ 74. **Corot.** *Tăbăcăriile din Mantes*

◀ 75. **Corot.** *Lectura întreruptă*

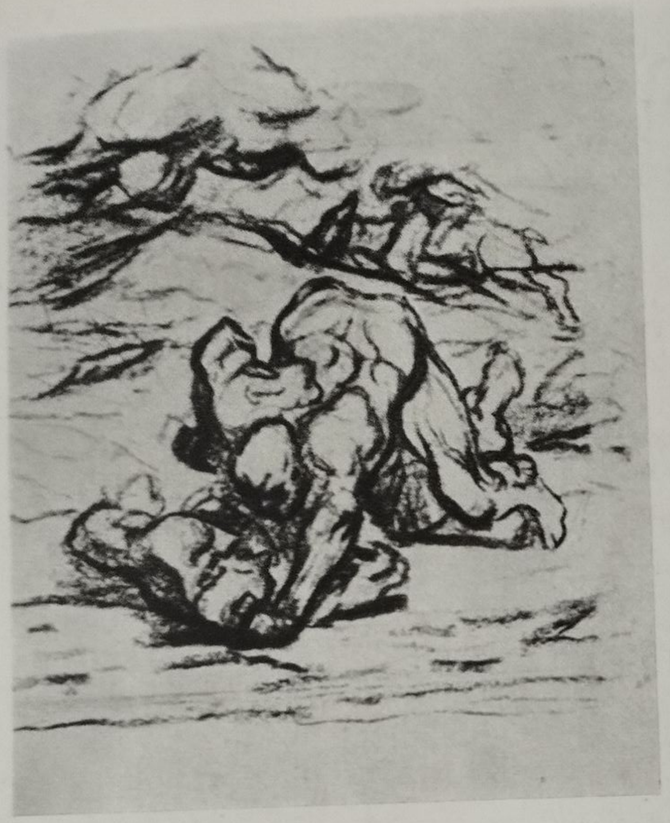
76. **Corot.** *Atelierul*

77. **Corot.** *Femeia denumită cu perla*

78. **Daumier.** *Portretul lui Charles de Lameth*

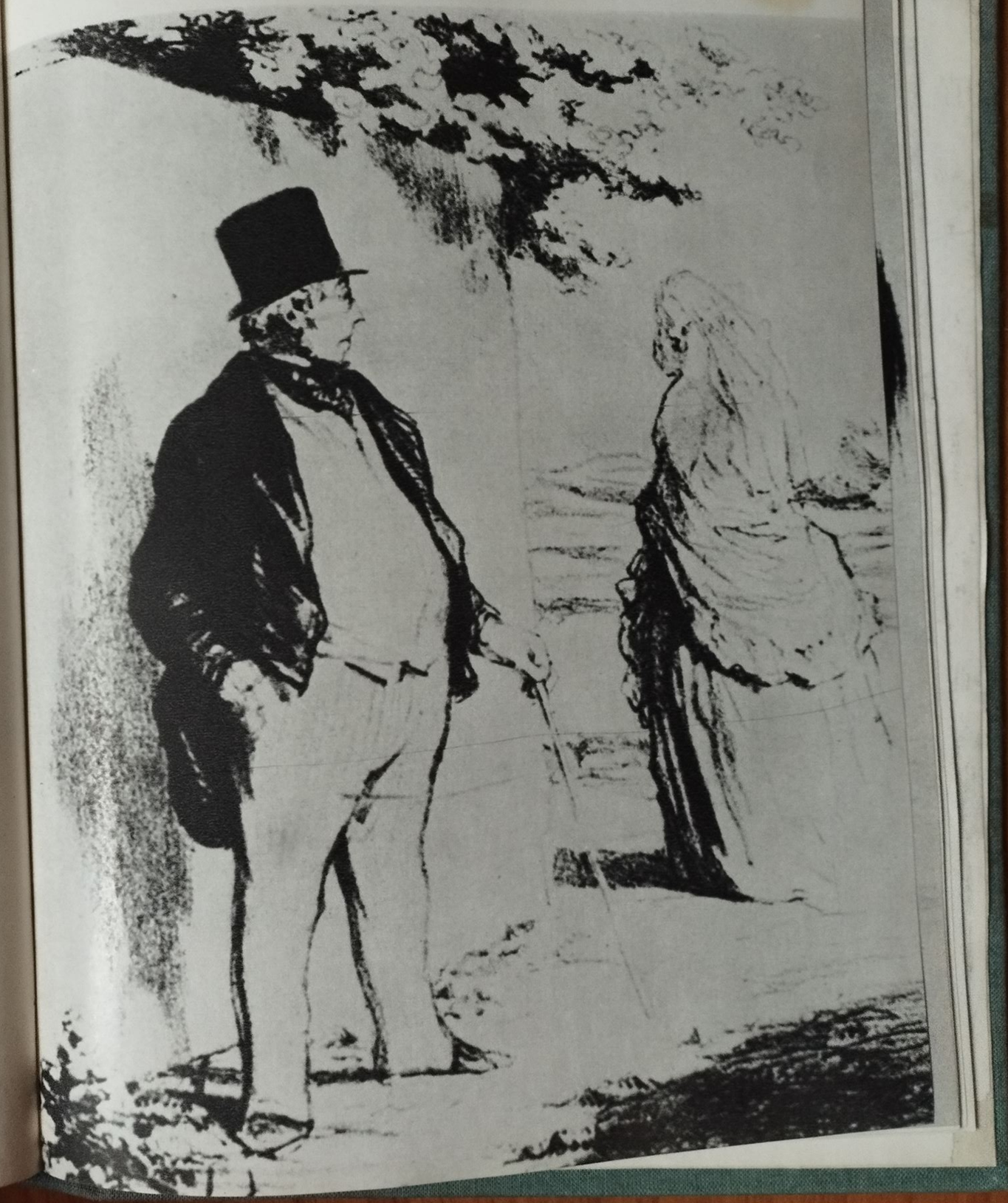
BIBLIO OLOGIE

79. **Daumier.** *S-a zis cu Lafayette!... Aşa-ţi trebuie, amice!*



80. **Daumier.** *Hoții și măgarul* (desen)

81. **Daumier.** *Regrete*



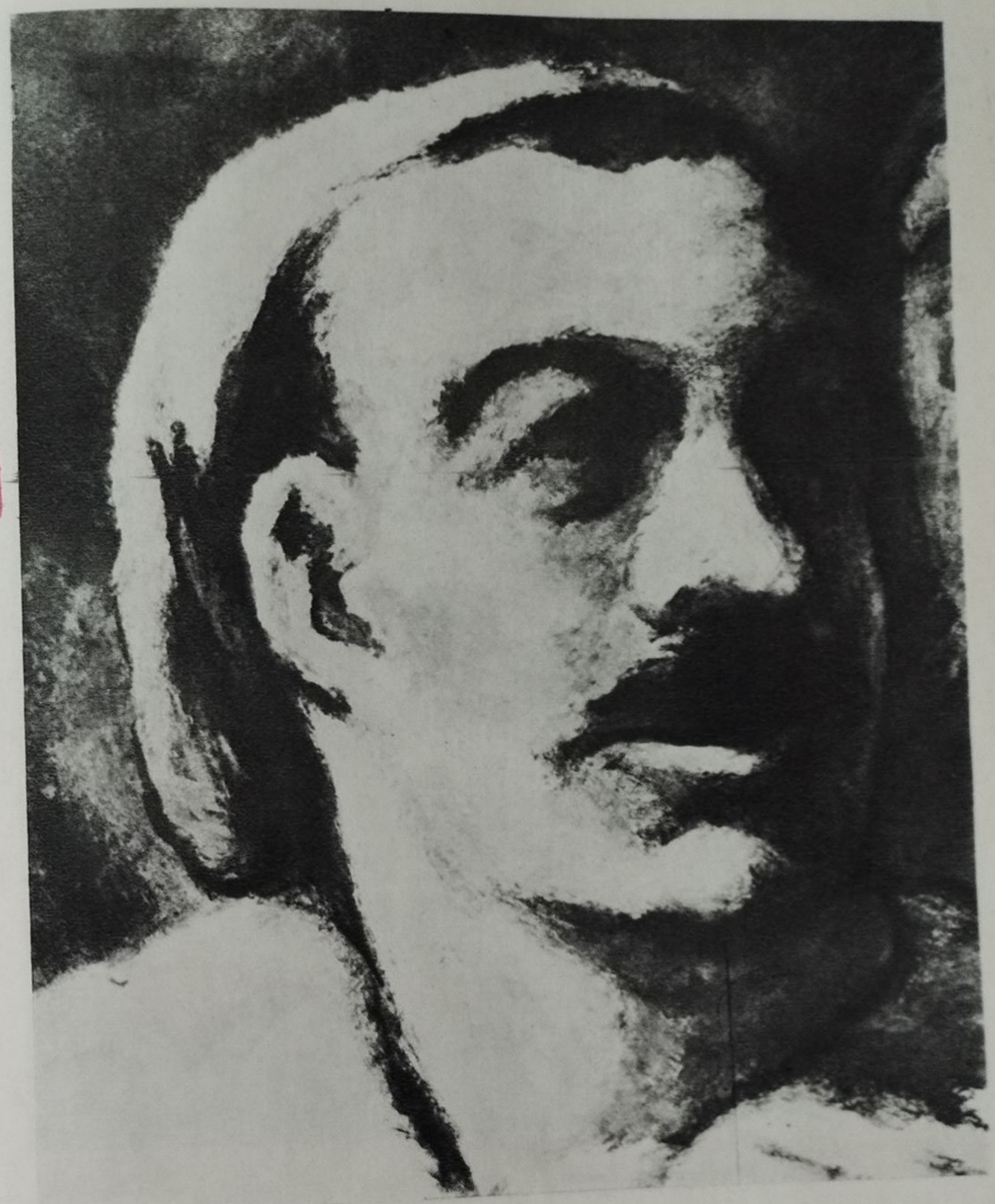
82. **Daumier.** *Călăreţii*

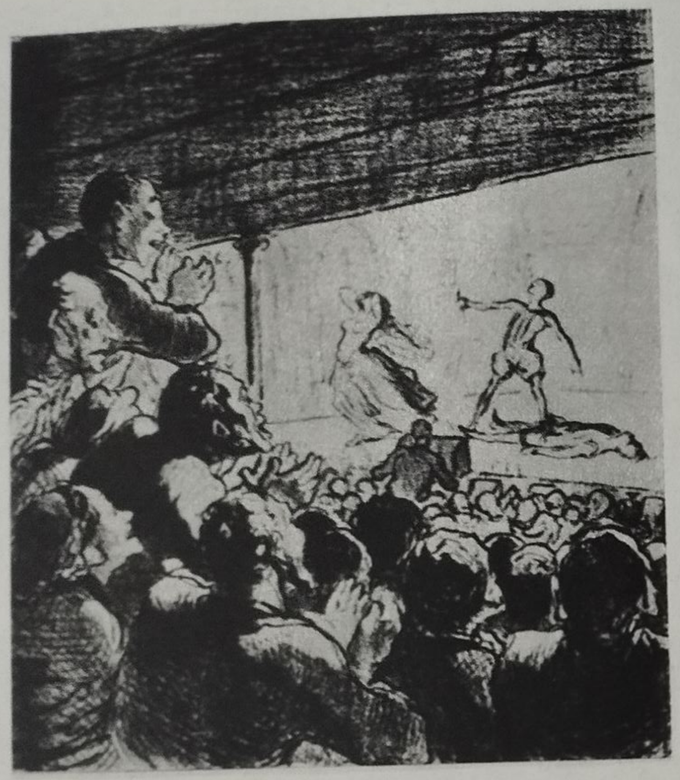
83. **Daumier.** *Bîrfa*

84. **Daumier.** *Strada Transnonain la 15 aprilie 1834*

85. **Daumier.** *Tipuri din vechea comedie* (detaliu)

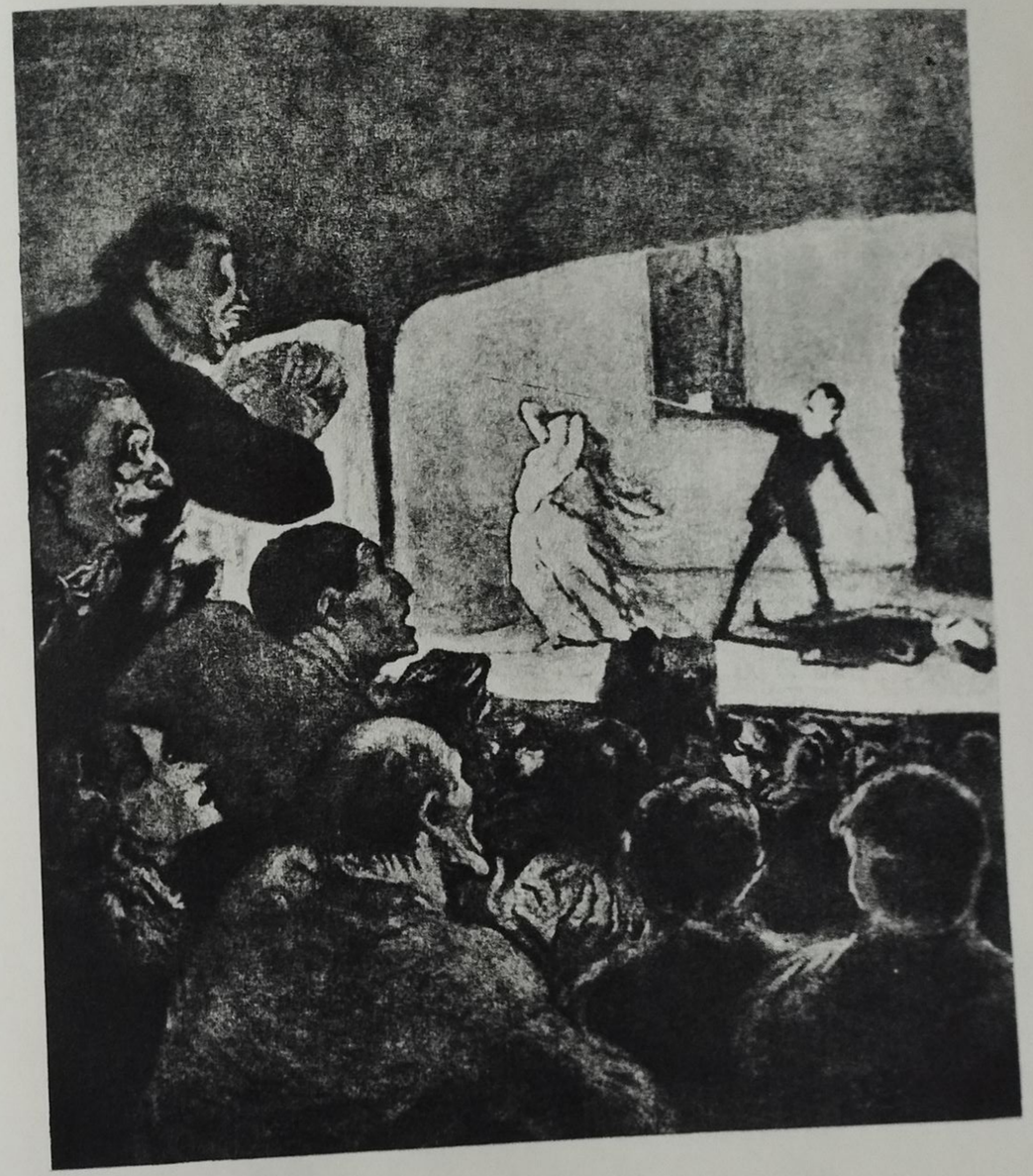
BIBLIO





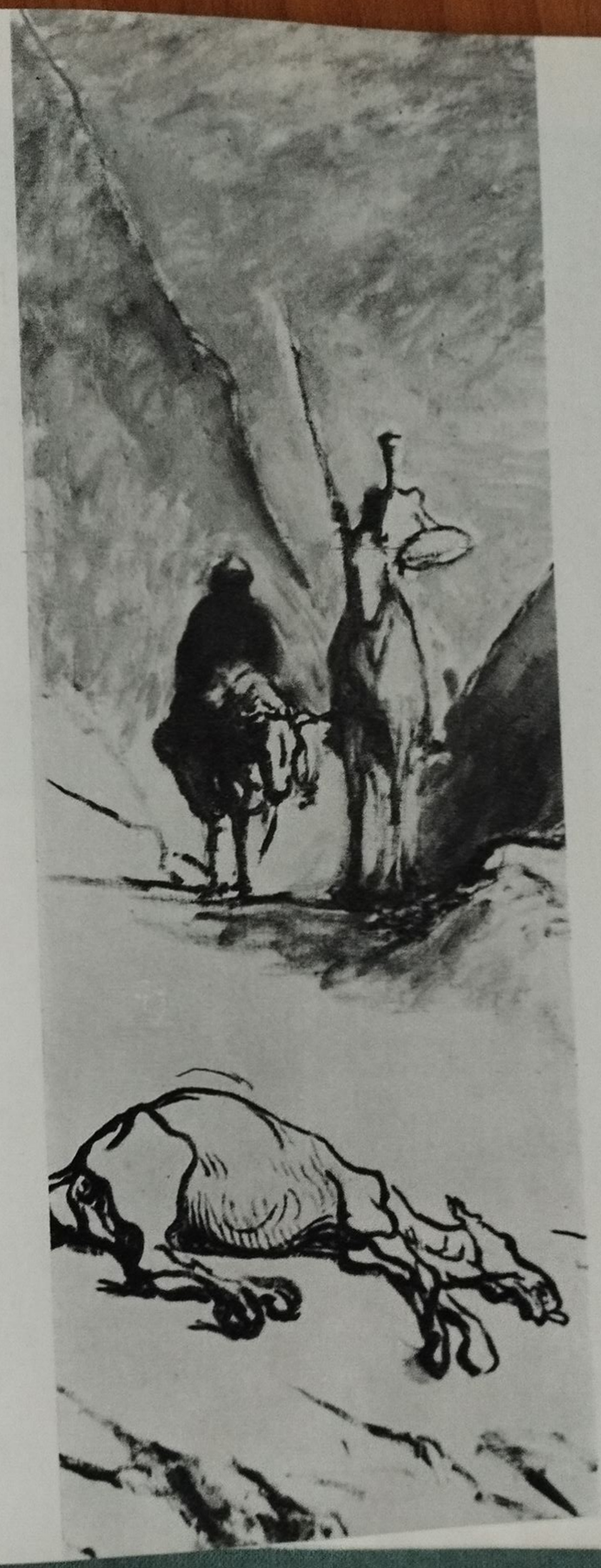
86. **Daumier.** *Drama* (litografie)

87. **Daumier.** *Drama*



88. **Daumier.** *Don Quijote şi Sancho Panza*

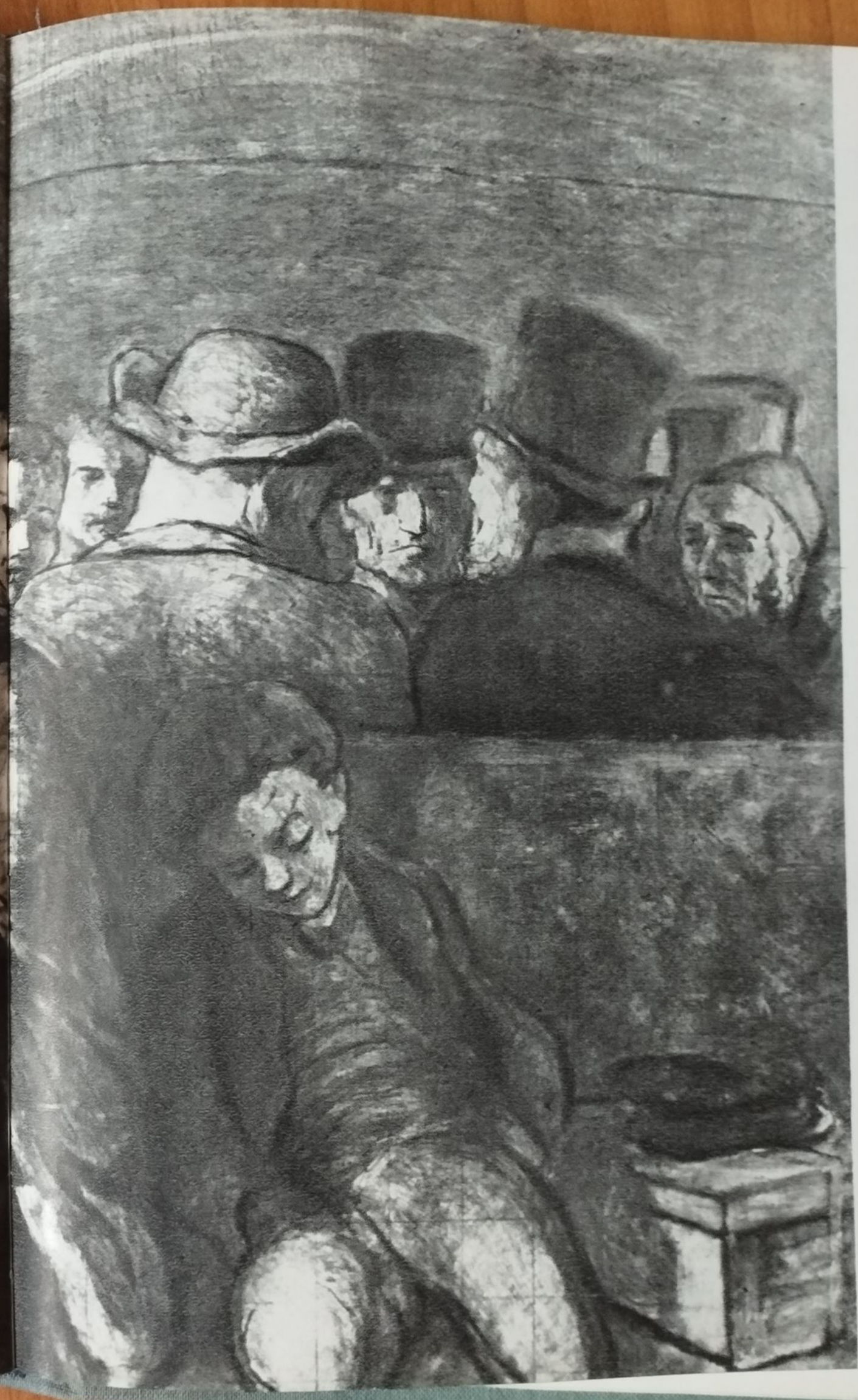
89. **Daumier.** *Don Quijote şi catîrca moartă*



90. **Daumier.** *Lectură*

91. **Daumier.** *Spălătoreasa*

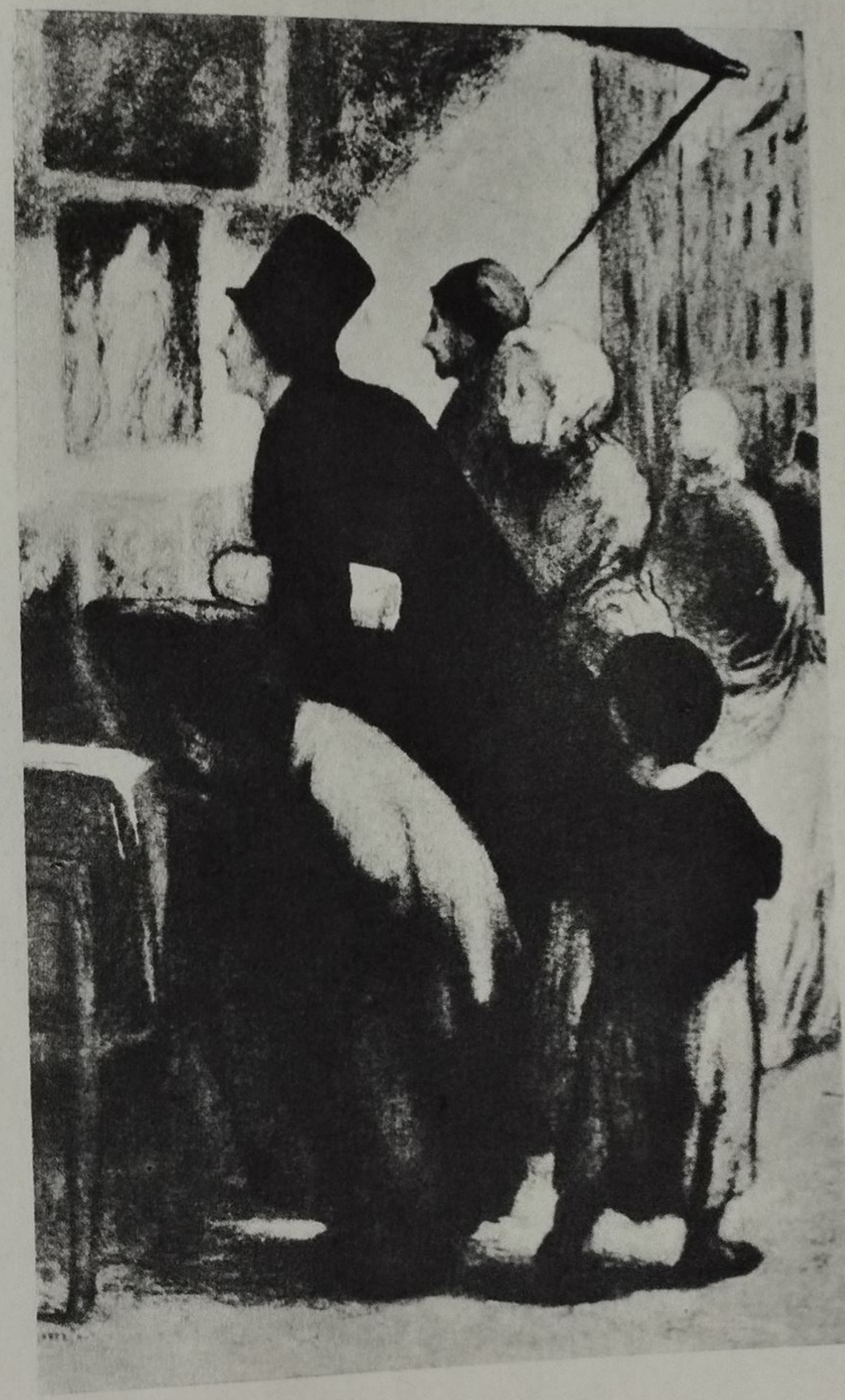
92. **Daumier.** *Vagonul de clasa a III-a* ▶



93. **Daumier.** *Fotoliile de orchestră*

94. **Daumier.** *Curioşii în faţa galantarului*

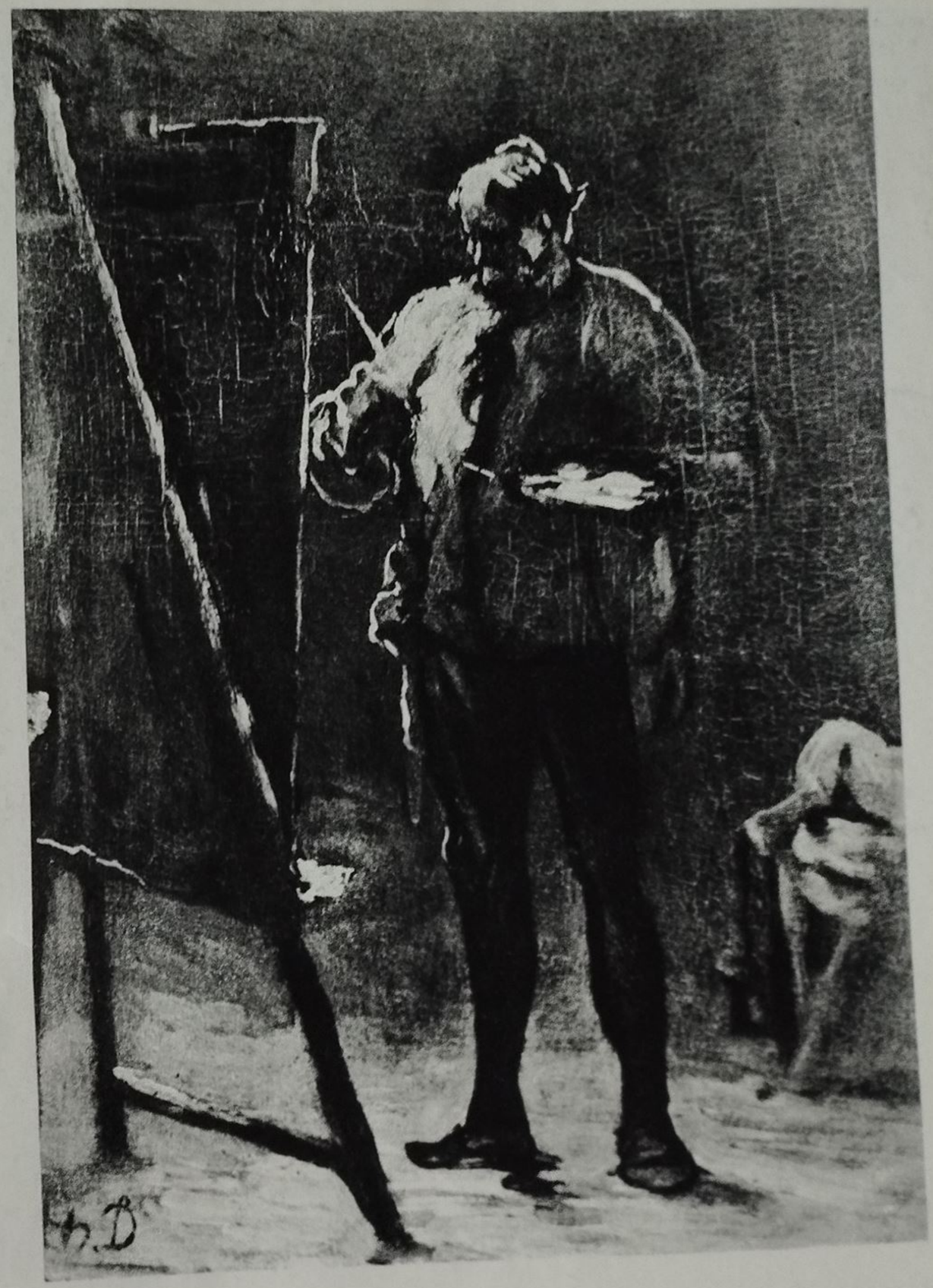
BIBLIOTECA



95. **Daumier.** *Jucătorii de şah*

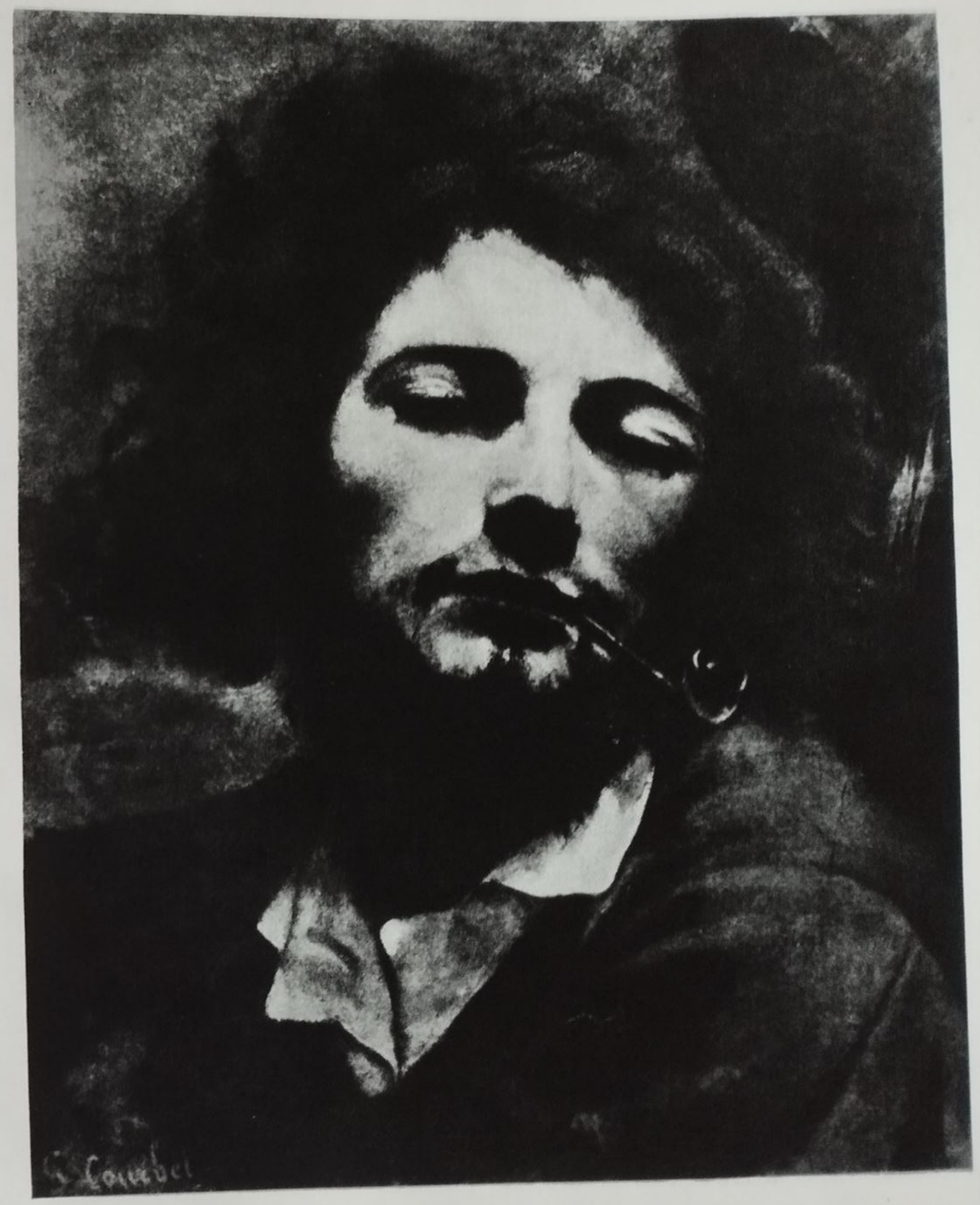
96. **Daumier.** *Pictorul în faţa şevaletului*

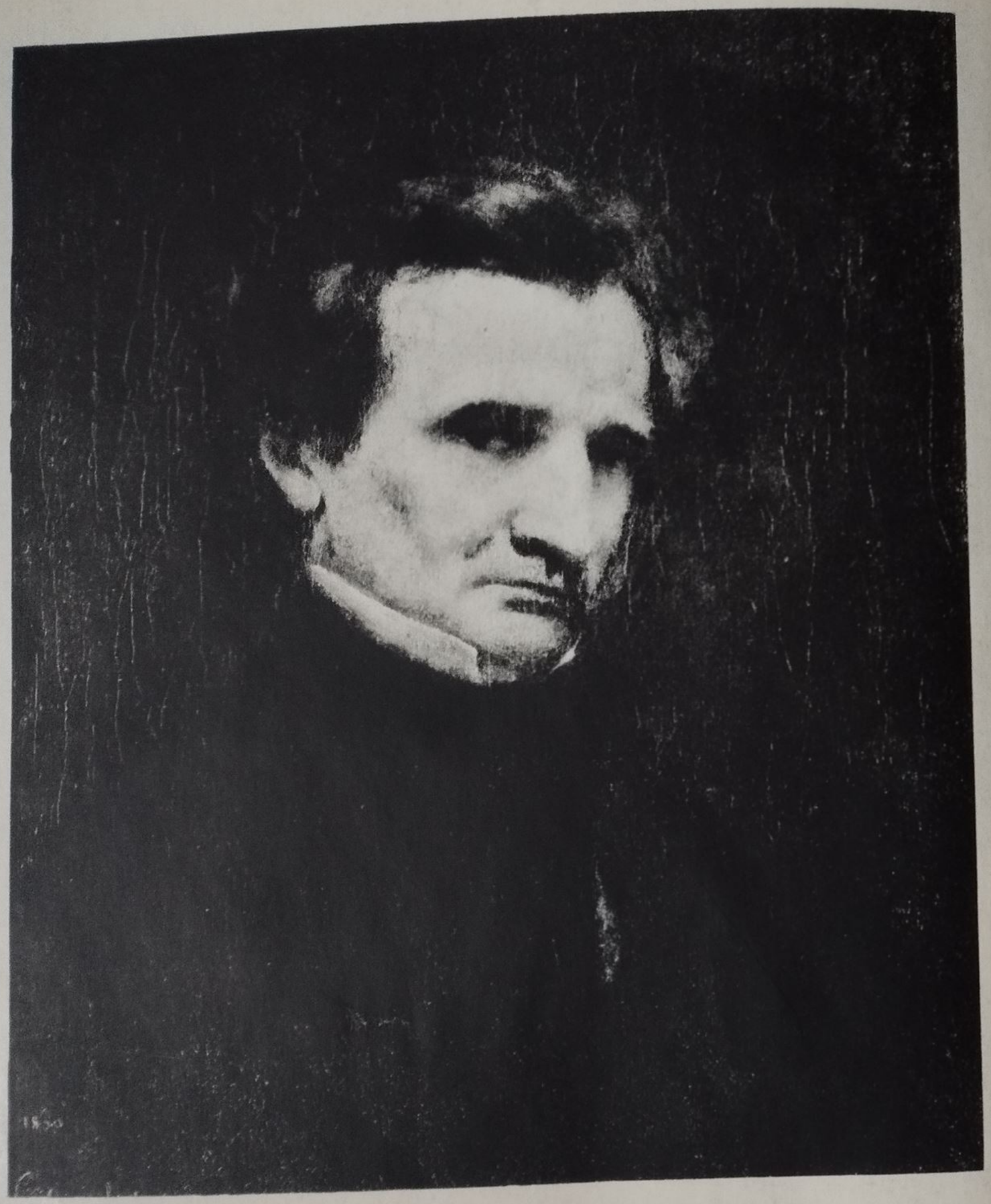
BIBLIOTECA



97. **Courbet.** *Spărgătorii de piatră*

98. **Courbet.** *Omul cu pipa*





◀◀ 99. **Courbet.** *Portretul lui Hector Berlioz*

◀ 100. **Courbet.** *Atelierul* (detaliu)

101. **Courbet.** *Visul unei fete tinere*

102. **Courbet.** *Adăpostul căprioarelor*

103. **Courbet.** *Doamna din Frankfurt*

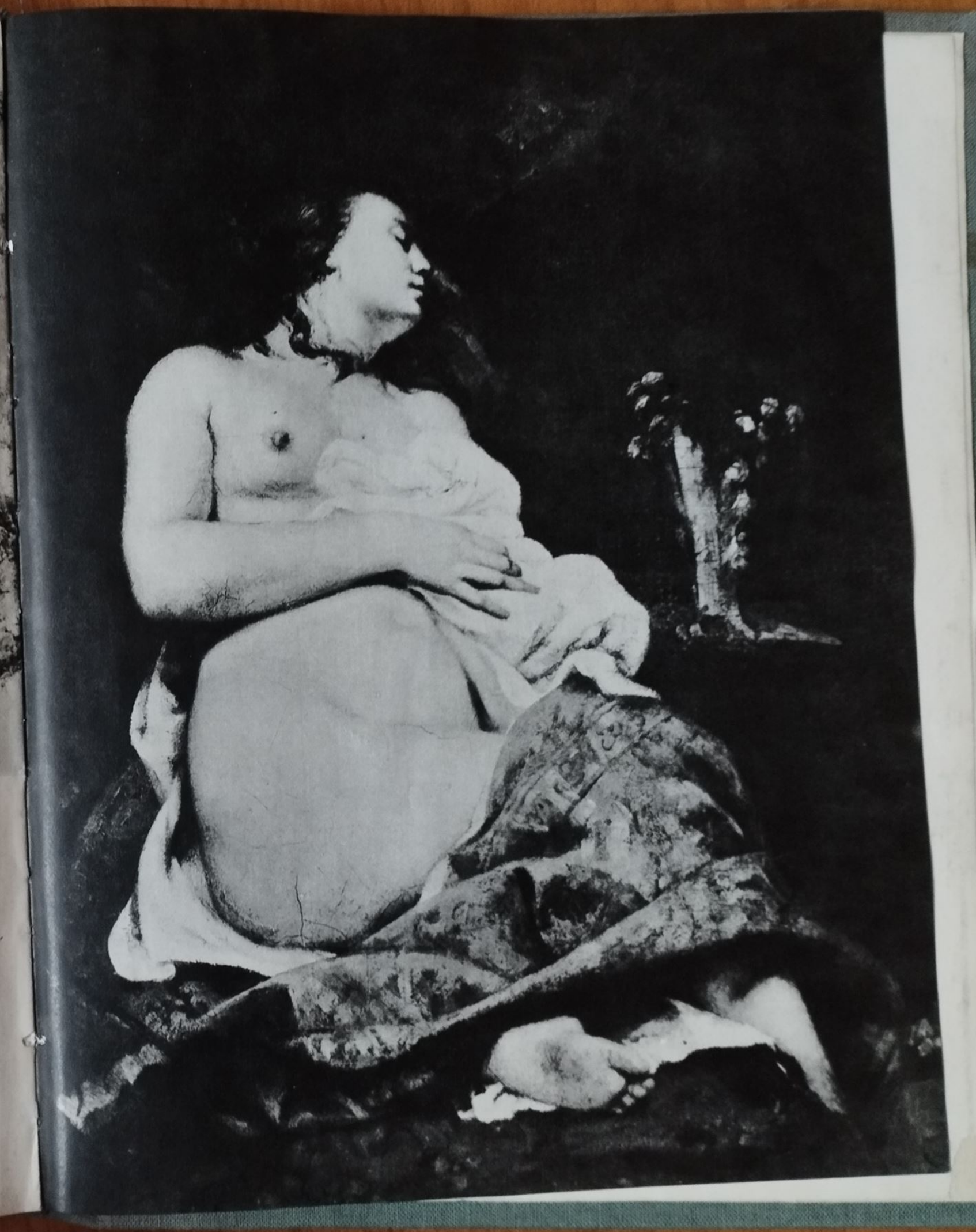
BIBLIO

104. **Courbet.** *Domnişoarele de la țară*

105. **Courbet.** *Pîrîul acoperit*

106. **Courbet.** *Blonda adormită*

107. **Courbet.** *Femeia cu papagalul* ▶



Gustave Courbet

108. Courbet. *Marină*

109. Courbet. *Flori la picioarele unui copac* (fragment)

BIBLIOTECA de F...

Redactor responsabil: ANA COGAN
Tehnoredactor: ADINA ȚUCULESCU

Dat la cules 03.10.1967. Bun de tipar 24.05.1968 Apărut 1968. Tiraj 12 000+150 ex. legat 1/1 toilor. Hîrtie tipar înalt tip A mat de 63 g/m². Ft. 16/70×90. Coli ed. 18,18. Coli de tipar 10. Comanda 1689 Planșe tiefdruck 56. A. nr. 5602 C.Z. pentru bibliotecile mari 7. C.Z. pentru bibliotecile mici 7.74/76

Întreprinderea Poligrafică „Arta Grafică", Calea Șerban Vodă Nr. 133, București, Republica Socialistă România.
Comanda nr. 449